



LE

THÉÂTRE

DU MÊME AUTEUR :

A travers les arts, un volume in-18 jésus broché. . . . . 3 fr. 50

11592. — Typographie Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

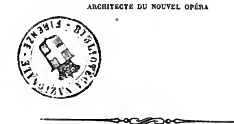
LE

THÉÂTRE

PAR

CHARLES GARNIER

ARCHITECTE DU NOUVEL OPÉRA



PARIS

LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

—

1871



A MON AMI

FRANCISQUE SARCEY.

MON CHER FRANCISQUE,

Tu feras quelque jour, m'as-tu dit, certain gros volume contenant toutes les théories qui se rapportent à l'art dramatique; je viens de mon côté exposer les principes qui me paraissent régir la composition architecturale des théâtres. Ne te semble-t-il pas que ces deux études se complètent l'une l'autre, que mon travail n'est que la première partie du tien, et qu'il est bien naturel que j'inscrive sur cette page le nom de celui que je considère comme mon futur collaborateur?

Mon amitié, il est vrai, suffisait pour m'engager à te dédier ce livre; mais notre affection n'intéresse que nous deux, tandis que tes idées intéressent tout le monde; de sorte que si je puis, grâce à l'espèce d'engagement que je prends aujourd'hui pour toi, faire avancer la publication de ton ouvrage, chacun, j'en suis sûr, trouvera que j'ai eu bien raison de t'adresser cette dédicace.

Je pars donc le premier, mon cher Francisque, mais ne tarde pas trop à venir me rejoindre, car ceux qui me liront en t'attendant pourraient bien avoir oublié le prologue alors que viendrait la pièce.

CHARLES GARNIER.

AVANT-PROPOS.

Depuis bientôt dix ans, mes préoccupations artistiques se sont portées sur la construction des théâtres; pendant cette période d'années j'ai pu étudier bien des questions qui m'étaient jusqu'alors inconnues, et, si j'ai le regret de constater mon ignorance sur beaucoup de points importants, je puis constater aussi que quelques autres se sont élucidés pour moi, et que j'ai pu dans certains cas passer du doute à la conviction.

Ce n'est pas sans quelques fatigues que je suis arrivé à ce résultat; il m'a fallu comparer bien des édifices entre eux, faire la part de la raison et celle de la routine, hésiter fort souvent sur les décisions à prendre, et voir les problèmes sous toutes leurs faces. J'ai bien trouvé quelques guides, quelques ouvrages que j'ai pu consulter; mais en général c'est le raisonnement seul, et la pratique de chaque jour, qui m'ont amené aux résolutions dernières et définitives; c'est l'examen continuel des ressources et des devoirs de l'art, qui

m'a conduit à un résultat, sinon indiscutable, au moins sincère et consciencieux.

Il m'a paru alors que je pouvais être utile à quelques-uns en résumant les principes théoriques qui se sont dégagés de mes études, et sans prétendre imposer mes idées, il m'a semblé qu'il y avait pour la question théâtrale bénéfice à les formuler. Si elles doivent être discutées et combattues, au moins elles indiquent le champ où doit avoir lieu le combat, et elles empêcheront la discussion de s'égarer.

J'ai visité presque tous les théâtres importants de l'Europe, et si je devais en faire la monographie, les documents ne me manqueraient pas; mais la description détaillée de toutes les salles m'exposerait à bien des redites, serait plus longue qu'intéressante et laisserait la pensée indécise. Il valait mieux, je crois, les étudier en masse, les comparer entre elles au point de vue de l'art et des services spéciaux, définir les caractères principaux, et ne pas fatiguer l'esprit par des descriptions interminables. C'est ainsi que j'ai procédé, et l'appréciation des salles étrangères a surtout pour but d'en faire ressortir les qualités et les défauts.

Disons tout de suite que ces derniers l'emportent de beaucoup sur les premières; si les exemples sont fréquents, ils ont en général bien peu de valeur absolue, et malgré le grand nombre de solutions la question n'est pas encore résolue.

Il ne faudrait pas s'étonner si les théories que je vais exposer semblent se rapprocher des principes qui m'ont guidé dans la construction du nouvel Opéra. Cela doit être; ce qui me semble bon à dire devait me sembler bon à faire, et la logique devait

m'amener à édifier l'Opéra d'après les règles que je préconise. Au surplus, ceux que ces questions théâtrales intéressent ne devront pas se plaindre de la parité qui existe entre les doctrines écrites et l'édifice construit. Ce sera pour eux un moyen certain de contrôler celles-ci par celui-là et de discuter en toute connaissance de cause. Les points qui paraîtraient douteux à la simple lecture seront éclaircis par la vue du nouveau théâtre, et les parties de l'Opéra qui laisseraient le jugement indécis, seront plus facilement appréciées au moyen du livre.

Mais pourtant il ne faut pas supposer que ce livre soit fait à ce point de vue spécial. Le nouvel Opéra ne doit servir que d'exemples à l'appui, que de moyen de comparaison. C'est pour ainsi dire le résumé de toutes les gravures qui auraient pu rendre le texte plus clair; c'est une grande image qui aide à fixer les idées; mais ce n'est pas, ce ne doit pas être le but du volume.

Je ne veux discuter en rien l'œuvre produite; c'est parfaitement inutile. Telle cette œuvre est faite, telle elle restera, et les jugements actuels, les jugements d'un jour, élogieux ou critiques, n'influenceront en rien, ni en bien, ni en mal, le jugement à venir, le seul qui puisse être fait sans passion. Certes je ne professe pas un dédain affecté et outrecuidant pour les opinions de la presse et du public; mais elles ne peuvent m'émouvoir parce qu'elles ne peuvent modifier en rien les faits accomplis; elles pourront peut-être un jour servir à d'autres qui auront à édifier; elles sont inutiles à celui qui a fini de construire. Je ne préjuge donc rien, absolument rien sur l'œuvre elle-même; je ne la défends ni ne l'attaque, je ne ré-

ponds à aucune observation, je ne repousse aucun conseil, je ne refuse aucun éloge; je vis à côté de la discussion particulière, je complète la théorie par un exemple pratique, et j'étudie non pas un monument spécial, mais bien des questions générales, qui peuvent s'appliquer à tous les théâtres.

Néanmoins il est évident que si le nouvel Opéra sert parfois de point de comparaison dans le cours de ces pages, cela m'amènera à parler sinon de moi, au moins de mon travail. Il faudra bien excuser ces lignes qui auront l'apparence d'un intérêt personnel et ne pas repousser les idées émises parce qu'elles paraîtront être celles du *moi*, que l'on blâme plutôt par habitude que par raison. En somme le moi n'est pas si haïssable qu'on veut bien le dire, et, à tout prendre, je préfère le *moi* bien net et bien franc au *moi* déguisé de plus d'un écrivain. Dans les questions de sciences, de théories, c'est la personnalité qui donne souvent la mesure de la valeur qu'il leur faut accorder, c'est la personnalité qui passionne les esprits, et si un orateur parle, si un penseur écrit, les écrits ou les paroles acquièrent de la puissance ou perdent de la force, suivant l'individualité de leurs auteurs. Je me soumets à cette chance, mais je ne recule pas devant elle; ce sont mes idées que je développe, ce ne sont pas celles des autres, et, responsable de ma pensée, je ne me dérobe pas à cette responsabilité.

Pour compléter ce que je voulais dire sur les théâtres, j'avais eu l'intention de donner un historique de la construction de ces édifices, depuis leur origine jusqu'à nos jours; j'ai craint un instant que les documents ne me manquassent pour ce travail; mais en les recherchant ils sont devenus si nombreux, que j'ai

reconnu que tout ce que je voulais dire avait été dit déjà bien des fois avant moi; j'aurais donc tout au plus pu dire autrement, et ce n'en valait pas la peine; de sorte qu'au lieu de m'étendre sur une question historique qui me paraissait intéressante, j'en suis arrivé à la supprimer complétement, en laissant à plus persévérant que moi le soin de consulter de vieux bouquins, d'interpréter les textes, et de passer de longs mois sur une besogne ingrate.

Je me restreins donc à la question spéciale du théâtre moderne, et il y a encore là matière à écrire bien des volumes. Ma prétention sera moins grande; je ne veux en essayer qu'un seul et le rendre aussi clair que possible.

Pour cela je diviserai les études d'ensemble, et je prendrai chaque partie séparée, qu'il n'y aura plus alors qu'à réunir, pour constituer le programme pratique de la construction des théâtres.

LE
THÉÂTRE.

CHAPITRE I.

UTILITÉ DES THÉATRES.

De tous les sentiments innés chez l'homme, après les sentiments d'affection et de conservation, le plus naturel, le plus instinctif, c'est sans contredit le sentiment théâtral, soit que ce penchant naturel se contente de l'enfance des représentations, soit qu'il en recherche la perfection. Mais, que ce phénomène soit désir, instinct ou nécessité, c'est une des conditions de la vie, c'est un des résultats de l'association humaine et de la conversation. Mettez deux ou trois personnes ensemble et le théâtre existe tout de suite, au moins en principe. Deux des personnes causent un moment entre elles, elles deviennent des acteurs ; la troisième les regarde et les écoute, c'est le spectateur ; ce qui se dit, c'est le poëme ; l'endroit où se tiennent les discoureurs, c'est la scène, et ce rudiment dramatique com-

prend dès lors toute l'idée primitive du théâtre. Il ne s'agit plus que de la développer, de la soumettre à certaines règles, et avec un peu d'efforts on est dans la voie.

Tout ce qui se passe au monde n'est en somme que théâtre et représentation. Le palais, la tribune, l'église, les réunions, les causeries, tout ce qui parle et agit, tout est théâtre, au moins dans le sens général ; l'art théâtral complet n'existe pas, mais le point de départ existe. Une certaine interprétation de la nature amène à l'art de la peinture ou de la sculpture, une autre interprétation amène à l'art dramatique, et ces interprétations toutes conventionnelles viennent de données primitives qui en contiennent tous les germes. Le monde entier se compose de scènes incessantes et successives, dramatiques ou comiques, et rien ne peut se faire ni se dire qui ne mette en jeu des acteurs regardés par des spectateurs. L'aparté, le monologue, ne sont qu'une variété de cette loi générale que l'on peut modifier, mais qu'on ne peut supprimer. Voir et se faire voir, entendre et se faire entendre, c'est le cercle fatal de l'humanité ; être acteur ou spectateur, c'est la condition vitale des êtres ; c'est le but en même temps que le moyen.

Il n'est donc pas étonnant que ce sentiment théâtral, cet art instinctif, se soit développé dès le commencement du monde. Barbare et naïf chez les uns, plus raffiné et plus délicat chez les autres, il a existé depuis la naissance de l'homme et il se perpétuera jusqu'à la fin des siècles. Que le spectacle s'appelle danse ou combat, lutte ou fête, c'est le théâtre. Les courses de taureaux, la danse des almées, les extases des fakirs, les chasses dans les forêts, les festins des

fiançailles, ou les obsèques funèbres, tout cela est aussi bien le théâtre que les drames de Shakespeare, les comédies de Molière et les opéras de Meyerbeer. La scène change, les acteurs se diversifient, les sujets varient, mais l'idée de voir ou de se montrer domine partout, et le théâtre est organisé.

Que les souverains disparaissent, que les églises s'écroulent, que les lois s'oublient, que la société enfin s'abîme et se dissolve, et qu'il ne reste plus au monde que l'humanité seule, sans rois, sans lois et sans dieux, le théâtre surgira de toutes ces ruines et restera debout tant qu'il y aura un seul homme pour agir et un autre pour le regarder.

Lorsqu'une passion est tellement enracinée dans le cœur qu'elle fait pour ainsi dire partie de l'homme lui-même, on ne doit pas songer à la combattre; il faut seulement la satisfaire, la diriger et lui donner les moyens de se produire noblement et avec liberté au profit de l'art et de l'intelligence. Or, il est évident que si au lieu de s'occuper à regarder des scènes banales et à entendre des paroles insignifiantes, on a pour les yeux un spectacle agréable et pour l'oreille des discours élevés ou simplement caractéristiques, le plaisir sera doublé et le profit agrandi. Ce qu'il faut donc chercher tout d'abord, ce sont des situations qui intéressent la vue, et surtout des épisodes qui intéressent l'esprit. Cela est affaire à ceux qui parlent et qui écrivent; si le poëte, si l'auteur apparaît, le théâtre s'affirmera; si les qualités du style accompagnent les situations dramatiques, le théâtre deviendra littéraire, puis si les accessoires, les décors et les costumes plaisent aux yeux, le sentiment inné sera satisfait sur chaque point, et, de l'assemblage de ces trois condi-

tions, naîtra alors un art marqué et puissant que rien ne pourra abattre et qui saura passionner plus que tous les autres arts. Ce sera la source des plaisirs intellectuels, ce sera l'école des peuples, ce sera la gloire de l'humanité, et ceux qui auront aidé à cette gloire ne recevront pas seulement les bravos d'un jour, mais seront inscrits sur le livre d'or de la postérité.

Cette idée générale du sentiment théâtral et de son rapport avec l'humanité pourrait sans nul doute fournir à un esprit élevé et observateur une page brillante et développée. Je ne puis quant à moi que l'indiquer ici ; mais cette constatation était nécessaire pour arriver à un second point qui rentre plus dans ma spécialité et que je puis dès lors traiter avec moins d'embarras : celui de la construction des édifices destinés aux représentations des œuvres théâtrales.

Il est clair, et cela sans conteste, que pour donner à ces représentations tout le charme qu'elles peuvent avoir et même tout l'enseignement qu'elles peuvent répandre, il faut qu'elles se produisent dans de certaines conditions favorables à tout leur développement. Or, cela ne peut se faire que si l'acteur est placé dans un milieu qui lui donne tout son prestige et que si le spectateur est à son tour placé de façon à voir et à entendre commodément. Cet endroit réservé aux acteurs n'est autre que la scène, cet espace réservé aux spectateurs n'est autre que la salle, et ces deux parties réunies, assemblées, constituent déjà le principe de l'édifice théâtral. En ajoutant à cela les dépendances utiles à chaque division, soit des salles spécialement affectées aux acteurs, soit des salles spécialement affectées aux spectateurs, on a tout entier le programme, et la créa-

tion complète du monument peut se faire de jet et sans hésitation. On arrive donc ainsi simplement et sans efforts à indiquer nettement l'ensemble des besoins utiles à l'art théâtral, qui ne pourra dès lors avoir tout son développement que par l'union de la poésie et de l'architecture.

Le mot architecture est pris là dans le sens général, car il est certain que dans le principe cet art n'est employé qu'à l'état rudimentaire. Les divisions de la salle et de la scène existent forcément, mais là se bornent les prétentions artistiques; l'idée, l'intention subsiste, le but est défini, mais les moyens sont encore dans l'enfance.

Néanmoins, une certaine étude pratique se manifeste déjà; la première disposition raisonnée vient de la disposition instinctive de la foule qui se groupe autour de celui qu'elle écoute ou qu'elle regarde : elle s'établit naturellement en cercle autour de l'acteur, les curieux des derniers rangs s'élèvent sur la pointe des pieds et cherchent des moyens factices de dominer ceux des premiers rangs, pendant que ceux-ci, par instinct ou par contrainte, s'abaissent ou s'accroupissent pour laisser la vue plus libre derrière eux. Puis l'acteur, pour être encore plus visible, monte sur un objet quelconque, pierre, tabouret ou tréteaux, et la disposition générale des salles est trouvée : la disposition en amphithéâtre. C'est elle qui dominera dorénavant dans les compositions futures de toutes les salles. Qu'elles soient fermées ou à l'air libre, simples ou pompeuses, le principe restera le même et les modifications qu'on y apportera ne seront que des dérivés du principe primitif.

Ainsi donc la salle proprement dite, l'endroit des-

tiné aux représentations se crée de lui-même aussitôt que naît l'art théâtral. L'homme sent que le complément indispensable de la production littéraire et scénique est la construction d'un édifice qui enferme dans une même enceinte ceux qui agissent et ceux qui regardent, de sorte qu'au sentiment dramatique s'adjoint le sentiment architectonique, et que ces deux sentiments ne se séparent plus guère l'un de l'autre.

Cette propension à la construction d'un abri, d'une maison de comédie, abstraction faite de la valeur architecturale, a donc amené presque immédiatement les hommes à construire de telles enceintes. Suivant le degré d'avancement où l'art se manifestait chez les peuples, de simples abris, de simples hangars, de simples espaces même, ménagés dans le sol, étaient les solutions primitives de la question; ou bien des édifices pompeux, immenses, décorés avec luxe et splendeur, et constituant à eux seuls une œuvre, étaient élevés pour les représentations scéniques. Les Grecs et les Romains ont poussé ce luxe et cette splendeur presqu'à l'extrême, et la puissance de leurs édifices était en harmonie avec la puissance scénique. Aussi tout cela est resté, sinon complet dans ses formes, au moins complet dans sa gloire. Si le temps a fait des ruines de ces grands monuments, ces ruines en disent encore assez pour montrer la puissance de la conception, la fougue et la conviction de l'artiste et le respect que portait le peuple à tout ce qui touchait à l'art théâtral.

Pendant les grandes époques grecques et romaines, les théâtres furent donc en harmonie avec les sujets représentés. Puis vient la décadence, l'oubli, la barbarie; la littérature s'endort; aux grandes œuvres épiques succèdent les *passions*, les soties, les farces et les ré-

cits légendaires; le théâtre subsiste toujours, mais plus primitif et plus naïf. Les grands poëmes effacés renaissent péniblement et les grands édifices détruits ne sont pas encore remplacés. On en revient aux premières dispositions : salles provisoires, granges ou hangars, greniers ou tavernes. Thespis remonte sur son chariot et parcourt les villes; les grands seigneurs donnent un abri plus ou moins vaste aux baladins ambulants, et la maison dramatique est remplacée par des tréteaux. Cependant surgissent Shakespeare, puis Molière, puis Alfieri : l'esprit public acclame leurs œuvres et retourne aux grands poëmes pendant que la musique dramatique naît et progresse rapidement. Les salles s'installent peu à peu. En Angleterre, en France, et surtout en Italie, elles retrouvent une expression plus définie et plus caractérisée. Les troupes deviennent plus sédentaires, les villes ont leurs acteurs; la production scénique s'étend et s'affirme, et de toutes parts s'élèvent, plus ou moins modestes, de nouveaux bâtiments destinés à l'art théâtral. Enfin, l'essor est donné; le sentiment primitif reprend toute sa puissance et tout son développement. La foule accourt aux représentations; de nouvelles salles encore s'édifient et se construisent, plus en rapport avec leur destination; l'art architectural s'empare dès lors de cette grande question pour la résoudre avec plus de certitude et de noblesse; la nouvelle formule s'accentue et s'impose, et le principe initial s'étend et rayonne dans toute sa vigueur et toute sa plénitude.

Voilà où nous en sommes aujourd'hui, et dans l'état actuel de nos mœurs il faut reconnaître que de tous les édifices construits, il n'y en a que deux, sinon fréquentés par tous, au moins destinés au plus

grand nombre : l'église et le théâtre. L'église pour le spectacle divin, le théâtre pour le spectacle humain ; c'est là spécialement où la foule se porte; ce sont les monuments publics par excellence, les monuments qui sont à tous indistinctement; aux plaideurs les tribunaux, aux gens d'affaires la Bourse, aux législateurs les Chambres, aux souverains les palais; mais chambres ou palais, bourses ou tribunaux ne sont affectés qu'à une catégorie, à une spécialité. L'église et le théâtre sont à tous et pour tous. C'est la foi qui réunit, c'est le plaisir qui rassemble, qui tous deux reposent du travail, cette nécessité de la vie. Le mot antique est toujours de mode, et le sera toujours : *panem et circenses;* la nourriture du corps et celle de l'esprit, c'est le mot de l'espèce humaine, le mot immortel; il survivra aux révolutions, aux monarchies, aux républiques, comme survivent à tous les gouvernements, l'amour et toutes les passions originelles.

Cependant, malgré cette devise, malgré tous les liens qui enchaînent l'homme au théâtre, il arrive le plus souvent que les salles destinées aux représentations scéniques ne sont pas à la hauteur du but qu'elles doivent atteindre. Elles suffisent à peu près à renfermer les spectateurs et à montrer les acteurs; mais elles sont loin de valoir les œuvres qui sont représentées dans leur enceinte; je parle bien entendu des œuvres vraiment belles. Cela tient à diverses causes qu'il suffira d'énoncer : la première, c'est que le théâtre est souvent affaire de spéculation et qu'il importe assez peu aux exploitants de construire des édifices grandioses ou seulement convenables, mais bien de dépenser le moins possible; avec cette préoccupation on élève des salles sans confort et sans

charme, et qui le plus souvent ne sont que provisoires. D'un autre côté, et l'exemple est fréquent, l'argent manque soit aux particuliers qui édifient, soit aux administrations qui commandent, et malgré le désir de bien faire, la pénurie des ressources empêche de réussir. D'autres fois c'est le terrain qui est trop exigu, puis, vient l'incapacité de l'artiste qui élève le monument, puis l'habitude, la routine, puis la résignation des spectateurs qui acceptent sans se plaindre les entraves que l'on apporte à leur bien-être; puis les oppositions locales, les rivalités des uns, la mollesse des autres, et enfin mille et mille raisons qui ne peuvent se prévoir, mais qui, néanmoins, font obstacle à la parfaite édification de ces salles. Aussi, bien qu'il y ait au monde des théâtres confortables, construits suivant les exigences du programme, bien que plusieurs salles de spectacles parisiennes, françaises ou étrangères, soient déjà citées avec orgueil par ceux qui les possèdent, la plupart de ces édifices sont néanmoins insuffisants, mal agencés, sans caractère, sans confort, sans grandeur et sans art.

Que faire à cela? Il n'est donné à personne de forcer l'industrie particulière à dépenser son argent; ce n'est que par une sorte de mise à l'index que le public arriverait à se faire élever des salles plus dignes de lui; mais la grève des spectateurs sera sans doute la dernière de celles qui pourraient se produire, et il n'y a de ressources au mal que dans la marche progressive des idées de bien-être et de dignité. C'est ce progrès seul qui pourra graduellement modifier ce qui doit être modifié, et repousser ce qui doit être repoussé. Le remède sera long à opérer sans doute;

mais c'est encore le plus sûr; il faut savoir attendre, et les temps viendront où nous verrons, comme aujourd'hui déjà cela s'indique, l'attention se reporter sur la salle elle-même conjointement avec l'attention portée sur la pièce.

Mais si l'on excuse ou du moins si l'on supporte cet oubli du bien-être public, il est des cas où cet abandon des convenances doit être énergiquement repoussé, et où il faut que l'édifice théâtral soit complet sur tous points et devienne œuvre d'art et modèle de disposition : c'est quand le monument, au lieu d'être construit par un particulier ou par une administration nécessiteuse, doit être élevé par l'État ou par les grandes villes. Là il n'y a plus d'excuses à alléguer; c'est l'argent de tous qui doit servir à tous, et une petite économie réalisée sur les contribuables en particulier, les priverait tous ensemble du bénéfice de l'association centralisée entre les mains d'un pouvoir quelconque, pouvoir qui a, dans ce cas, une mission à accomplir. Peu importent alors les oppositions qui peuvent se manifester! peu importent les critiques acerbes et passionnées! il n'y a pas à hésiter; il n'y a que deux partis à prendre : il faut faire bien ou ne pas faire du tout; il faut se dégager complétement de l'entreprise, ou bien la faire réussir autant que la force humaine peut y prétendre. Si une ville élève un théâtre, ce théâtre de quelque importance qu'il soit, devra toujours être en rapport avec le but, but modeste et restreint si l'on veut; mais but défini. Le monument sera de dimensions limitées, je le comprends; mais il devra toujours être un monument. Si, au contraire, c'est l'État qui se charge de l'édification, il n'y a plus de restrictions à faire. Il

faut que l'édifice remplisse toutes les conditions imposées, non-seulement convenance pour les spectateurs, non-seulement respect de la dignité du public; mais encore il faut qu'il soit œuvre somptueuse et durable, qui indique aux siècles futurs la période artistique dans laquelle il a été édifié. Si vous n'espérez pas réussir tout d'abord, si d'avance le résultat vous paraît incomplet et compromis, alors attendez, ajournez, mais n'engagez pas inconsidérément l'avenir. Je le répète, faites bien, et construisez si vous espérez réussir, abstenez-vous si vous craignez d'échouer; mais l'occasion venue, allez en avant, et édifiez avec grandeur.

Ce qu'un État doit à tous, ce sont les moyens de développer l'esprit de chacun; c'est le but de l'éducation, c'en est aussi le résultat; ce sont les jouissances intellectuelles qui élèvent l'homme, et les jouissances matérielles n'ont d'autres missions que de délasser le cerveau et de lui permettre ensuite la plus libre évolution de la pensée. Avec le travail, qui est le devoir de l'homme, vient le repos qui en est le corollaire; non pas seulement le repos du corps indiqué par la nature, mais le repos de l'esprit, qui se fait principalement par le changement de la direction des idées.

L'artisan se repose de la fatigue de son travail par le sommeil; mais il se repose de la pensée qui le dirige dans son labeur, par une pensée différente de la préoccupation journalière. L'artiste à l'imagination vive, doit changer aussi de sujets d'études et de distractions, s'il ne veut être bientôt épuisé. Le littérateur doit parfois détacher son esprit de l'idée qui lui est familière, s'il veut lui donner du ressort et de la du-

rée. Que ce soit l'amour ou l'amitié qui changent le cours des pensées, que ce soit la contemplation des belles choses qui agisse, ce repos est indispensable. Or l'État ne peut donner à chacun la satisfaction de ses pensées intimes; il ne décrète pas l'amour, il ne promulgue pas l'amitié; mais s'il ne peut même pas contraindre à la vue ou à l'audition des grandes œuvres, il doit au moins donner les moyens de les voir ou de les entendre. L'État doit les musées, il doit les bibliothèques, il doit les chaires publiques et l'enseignement primaire, il doit enfin favoriser l'essor de l'intelligence littéraire et du goût artistique, c'est-à-dire les choses les plus nobles que puisse rêver le désir humain.

A quoi servirait cette liberté tant recherchée et tant demandée si elle n'aboutissait qu'à des droits stériles? Les droits ne sont rien s'ils n'amènent à des satisfactions élevées. Je veux les législateurs pour discuter nos lois, mais les lois ne sont qu'un moyen; je veux un souverain pour gouverner, que ce souverain s'appelle peuple ou empereur, mais le souverain n'est qu'un moyen; je veux la liberté pour tous, mais la liberté n'est qu'un moyen; le but c'est le bonheur ou tout au moins le bien-être de tous; c'est la propagation des lumières, le rayonnement du cerveau, la noblesse et la fierté intellectuelles. C'est là seulement le résultat, c'est ce qui doit m'intéresser tout d'abord. Peu m'importe comment l'on parvient au but, si l'on y parvient sans forfaire à la droiture; il n'y a pas de principes obligatoires pour diriger un peuple, il n'y a que la loyauté et la sincérité qui doivent régner sur tout. Mais en dehors de cette marche loyale et sincère, le reste est secondaire, et quant à moi, soldat

dans un corps spécial, je ne déserte pas mon drapeau, et au lieu de mettre la politique égoïste avant l'art libéral, c'est l'art qui pour moi marche le premier, comme doivent marcher en avant et la littérature et la science, et tout ce qui fait l'homme grand et la nation glorieuse, en dehors des théories subversives.

Cela ne vient-il pas à dire que lorsque l'esprit d'un peuple peut être agrandi, remué, noblement ému par la grande littérature dramatique et la grande musique théâtrale, il faut le guider encore et encourager cette généreuse passion. Il faut lui dire : « Oui, c'est là qu'est le bien; oui c'est là que la vie se manifeste sous une forme spéciale; » il faut lui dire : « Aime et chéris ces nobles jouissances; elles te feront meilleur, elles te diront qu'un souffle divin règne dans l'homme; c'est lui qui te domine en ces instants d'expansion, et fait de toi non plus l'auditeur indifférent de scènes banales, mais bien l'admirateur et le partisan de l'art et de la littérature. »

Mais pour inspirer tous ces sentiments au public, il faut non-seulement des œuvres de génie, il faut aussi des interprètes de grand talent, il faut des acteurs et des chanteurs, maîtres de leur art, et qui soient dignes de leur noble mission. De tels artistes sont rares, et lorsqu'ils sont trouvés, il est bien juste qu'ils reçoivent des émoluments en rapport avec leur mérite, les chanteurs surtout, dont la vie artistique est bien limitée. Or puisque de nos jours l'État s'est dégagé de ces questions personnelles et qu'il n'a pas tout entier à sa charge les artistes officiels, comme il a les professeurs, les fonctionnairés et les généraux, ce sont les entreprises particulières qui doivent payer

les traitements, et ces traitements leur sont une grande charge. De plus, les frais actuels de l'exploitation sont nombreux, et si l'on veut que les costumes, les décors soient parfaits, que les instrumentistes, les choristes, que toute la troupe enfin soit excellente, il sera impossible aux directeurs de satisfaire aux exigences du public sous peine de se ruiner bientôt; voyant la faillite au bout de leur entreprise, ils se décourageront; au lieu de produire des œuvres belles, mais parfois incomprises et qui ne leur causent qu'un déficit certain, ils changeront leurs affiches, et ils donneront des pièces plus populaires, plus attrayantes pour la foule, en récoltant ainsi profit à défaut d'honneur. Mais alors les grandes œuvres seront délaissées et le goût public s'en ressentira.

Il ne faut pas cependant qu'une nation s'affaiblisse au milieu de productions secondaires. Il ne faut pas que les grandes œuvres disparaissent; il ne faut pas que la grande musique et la grande littérature dramatiques tombent dans l'oubli; c'est le sommet de l'échelle glorieuse; il faut que chacun puisse le gravir, et puisque les particuliers seraient parfois impuissants à faire dépasser les premiers échelons, il faut bien que l'État, qui a charge d'âmes, se fasse en partie le dispensateur des lumières éternelles.

Ce ne sont plus des œuvres mercantiles que l'on doit offrir à la nation; mais bien une chaire de haut enseignement; ce sont de pures jouissances qui doivent être mises à la portée du plus grand nombre, et je voudrais même qu'elles fussent à la portée de tous. Je voudrais que souvent des spectacles gratuits fussent ainsi donnés à la foule qui pourrait alors être en communauté d'idées plus intime avec les privilégiés de la

fortune. Je voudrais que l'enseignement public et gratuit des principes indispensables fût complété par l'enseignement public et gratuit des grandes œuvres artistiques et théâtrales, et que les opéras ou les belles pièces littéraires, fissent partie du patrimoine de chacun. Le plus grand nombre alors s'habituerait ainsi à comprendre des beautés artistiques, qui lui échappent le plus souvent.

Quoi qu'il en soit de cette opinion qui n'est que secondaire dans la théorie que j'expose, le fait est que l'État doit conserver les chefs-d'œuvre, qu'il doit les faire connaître et que dès lors, comme toute grande puissance, il doit le faire avec noblesse, grandeur et libéralité. Qu'il construise donc ces théâtres larges et spacieux, hospitaliers aux hommes et aux œuvres, qui ne sont en somme que des musées littéraires et qui même, mieux que les musées artistiques, doivent attirer la foule. Ceux-ci, en effet, sauf quelques galeries spéciales, n'abritent en résumé que des œuvres, non pas mortes, mais au moins d'un autre âge et qui ne saisissent qu'une portion du public. Les autres, au contraire, tout en donnant asile à des productions consacrées, abritent surtout l'art vivant et contemporain, celui qui touche aux passions de chaque jour, et par suite ils doivent être d'une création plus immédiate.

Donc l'État me doit, à moi, peuple, les grands théâtres, les grands conservatoires littéraires et musicaux ; j'ai le droit de connaître les gloires de ma patrie et les gloires du monde entier, et si je paye de mon travail et de mon sang la dette que je dois à mon pays, j'exige à mon tour que le pays me paye la sienne, et donne à mon esprit, désireux d'apprendre, une compen-

sation que je réclame et qui n'est que justice. C'est ainsi que chaque ville aura son théâtre à elle, et que la capitale aura ses théâtres à tous : les théâtres de province pour la diffusion des œuvres, les théâtres de la capitale pour le point de repère, pour les traditions et la création centrale.

En terminant ce chapitre d'introduction, je veux insister sur l'influence que les salles de spectacle peuvent avoir sur les œuvres qui sont représentées dans leur enceinte. Ce livre étant en effet écrit surtout au point de vue architectural, il n'est pas inutile de montrer que l'architecture n'est pas indifférente aux sentiments développés par la littérature dramatique, et que les productions scéniques peuvent se ressentir des milieux où elles se produisent.

Une salle est belle, de noble aspect, d'agréable confort et de couleur somptueuse, comme est par exemple celle de l'Opéra de Paris; les spectateurs qui y pénètrent subissent une espèce d'impression morale à laquelle ils ne peuvent se soustraire complétement. Ils se sentent entourés, environnés, par une sorte d'atmosphère élégante qui influe sur leurs pensées, sur leur caractère, même sur leurs paroles et sur leur maintien; ils sentent instinctivement qu'une certaine dignité est de circonstance et que trop de laisser aller serait inconvenant. Ce sentiment de réserve, cette direction élevée donnée à l'esprit qui agissent spontanément et se font sentir dès l'instant où l'on pénètre dans la salle, vous prédisposent immédiatement à l'audition de grandes œuvres; l'influence du milieu vous domine, et tout ce qui vous en ferait brusquement sortir risquerait fort d'être mal venu et mal accueilli.

On ne peut jamais se désintéresser complétement de

ce qui vous entoure; les plaisirs ou les peines que l'on ressent sont excités ou amoindris suivant le caractère de l'endroit où l'on se trouve, si même ils ne sont pas pervertis et troublés dans leurs manifestations. Je défie bien que l'on chante avec foi un *de profundis* dans une brillante salle de bal, ou que l'on danse avec entrain dans une pièce revêtue de tentures funèbres; les milieux sont là qui vous prédisposent fatalement à la joie ou à la douleur, et tous vos raisonnements, toute votre philosophie, seront impuissants pour vous faire dominer cette influence.

On comprend dès lors que lorsqu'une salle de spectacle est d'un bel aspect et d'une belle composition, il faut que les œuvres jouées sur la scène soient en rapport avec la splendeur de l'architecture, et que les impressions qu'elles doivent vous faire éprouver ne soient pour ainsi dire que la continuation des impressions premières qui ont été développées en vous par la décoration architecturale. Le caractère de la production peut néanmoins se diversifier; car l'art peut être grand et beau de bien des manières; le ballet comme le chant, la comédie comme le drame, les décors et les costumes même peuvent avoir leur noblesse; il s'agit seulement que l'art soit bien représenté. Mais, art sérieux ou aimable, art imposant ou familier, il doit toujours être assez élevé pour ne pas froisser les sentiments primitifs, mis en éveil chez les spectateurs par la décoration noble et somptueuse de la salle.

Jouez par exemple à l'Opéra ces pasquinades si bien accueillies sur des petits théâtres; jouez des parodies ou des farces de bateleurs, il n'y aura qu'une voix pour repousser ces bouffonneries intempestives, et tel qui eût ri de bon cœur aux pièces fantaisistes représentées au

Palais-Royal, se sentirait tout décontenancé et attristé si *Gavaud, Minard et Cie* venait se produire sur la scène où se chante *Don Juan* ou les *Huguenots*. C'est, je le répète, que le milieu où l'on se trouve prédispose à des sensations spéciales, et que ce qui est bienvenu alors qu'on se sent disposé au sourire est importun alors qu'on est porté à la rêverie.

Le phénomène inverse, l'influence de la pièce sur la salle, est moins immédiat, et si l'on doit toujours regretter un manque d'harmonie entre ces deux divisions caractéristiques, il n'en est pas moins vrai que les grandes et belles œuvres scéniques peuvent causer une puissante impression malgré la pauvreté des enceintes où elles sont représentées; des granges et des abris bien modestes ont servi de cadre aux pièces de Shakespeare, et cela néanmoins a été impuissant à leur nuire.

Cela se conçoit; c'est qu'en résumé la pièce est le point principal de l'attraction du spectacle, et que l'architecture n'est que le point secondaire, l'accompagnement du premier; or, s'il est illogique et par suite déplaisant que l'accompagnement dépasse en richesse ce qui doit nécessairement dominer, la richesse peut très-bien se manifester dans le point principal et être absente dans ce qui l'accompagne. Une femme, je suppose, est somptueusement vêtue; les plus belles étoffes, les plus beaux diamants font partie de son costume; cette femme est immédiatement tenue d'avoir la beauté personnelle; supposez-la, vieille, difforme, borgne ou boiteuse, on se sent choqué de ce que si riche parure n'abrite qu'un laideron. Au contraire, supposez une femme de formes parfaites, de noble démarche, de traits élégants; quelle que soit la pauvreté

de sa mise, vous pourrez regretter le peu de goût de son ajustement, mais sa beauté personnelle n'en sera pas atteinte et elle résistera même aux guenilles qui couvriront son corps.

Dans le premier cas, c'est l'influence de la salle sur l'œuvre dramatique qui doit être en rapport d'harmonie avec l'architecture; dans le second, c'est l'influence de la pièce sur la salle qui peut très-bien être oubliée lorsque l'œuvre scientifique attire toute l'attention.

De tout cela il découle nettement, je suppose, que si une grande œuvre dramatique peut se produire sur n'importe quelle scène, d'un autre côté, cette production sera surtout sollicitée lorsque de grandes et belles salles seront édifiées et que, dans une certaine mesure qu'il est bon de ne pas dédaigner, l'architecture des théâtres provoquera la création et le développement de la littérature dramatique en même temps qu'elle dirigera le goût public vers l'art élevé, puissant et moralisateur.

Et maintenant que j'ai indiqué le rôle, la mission de l'architecture théâtrale, je vais entrer dans l'examen de détails plus techniques, et étudier tous les points qui se rapportent à la disposition et à la composition des salles de spectacle, en supposant toutefois que cette étude est faite pour un édifice de premier ordre. La question pourra ainsi être plus ample et plus développée, et il sera toujours possible de la diminuer, et de la simplifier, si elle ne doit s'appliquer qu'à des théâtres d'un ordre inférieur.

CHAPITRE II.

DESCENTES A COUVERT.

L'introduction des descentes à couvert dans les édifices publics ou privés ne remonte pas à un grand nombre d'années. Dans les théâtres en particulier (sauf les descentes à couvert de San Carlo, à Naples, et du grand théâtre d'Alfieri à Turin), on n'a guère employé cet appendice que depuis cinquante ou soixante ans au plus. Or, dans les arts, et surtout dans les arts pratiques, toutes les questions ne se résolvant que peu à peu, celle-ci n'a pas encore une solution complète; bien des essais ont été tentés, bien des moyens ont été mis en œuvre; mais jusqu'à présent, il n'en est pas résulté de principes bien arrêtés sur les meilleures dispositions à donner à cette importante adjonction. En effet, chaque parti adopté a ses avantages et ses inconvénients qui peuvent s'opposer les uns aux autres, et l'architecte ayant à satisfaire à un usage encore

mal défini, peut hésiter et n'arriver en somme qu'à un compromis provisoire, là où il faudrait une solution définitive.

Quoi qu'il en soit, depuis la création des descentes à couvert, cette partie du monument tant en France qu'à l'étranger, a été disposée de trois façons caractéristiques : elle a été placée, ou devant l'édifice, ou sous une partie du théâtre, ou enfin sur les parties latérales. Comme il n'y a guère d'autres moyens d'installation, sauf les variantes du procédé, on peut en conclure qu'on a tout essayé, et qu'il faut, non plus chercher des emplacements nouveaux, mais étudier parmi les emplacements déjà adoptés ceux qui paraissent devoir être préférés. Pour cela, il faut comparer les qualités et les défauts de chaque parti, et se résoudre ensuite pour l'un d'eux. C'est ce que je vais tâcher de faire avec impartialité.

Les descentes à couvert placées au devant des édifices, soit tout à fait à l'extérieur, soit sous le premier portique d'entrée, ont l'inconvénient grave de s'opposer à la libre entrée et à la libre sortie des piétons. En effet, ceux-ci rencontrent entre la façade et les portes du premier vestibule la file des voitures engagées sous l'abri. Cet obstacle est d'autant plus grand qu'il n'est pas fixe, et que le mouvement des véhicules qui déposent ou prennent des spectateurs, est, sinon toujours dangereux, au moins fort incommode; il faut attendre l'occasion pour se faufiler entre deux équipages; il faut se garer des roues, des chevaux, même du fouet des cochers, et franchir une barricade mouvante pour entrer au théâtre ou pour en sortir. Cet inconvénient est surtout très-grand à la sortie, là où une espèce de confusion règne toujours; on se divise ou

l'on se rassemble; on évite de se rencontrer ou l'on craint de se perdre; chacun enfin court un peu affolé jusqu'à ce qu'il ait traversé la foule ou rejoint son équipage, pendant que d'autre part tous les véhicules sont arrêtés à chaque instant par la crainte qu'ont leurs conducteurs de froisser quelques piétons. Il y a donc là un inconvénient manifeste. La routine a fait que l'on s'y est habitué plus ou moins; mais celui qui cherche à agencer le mieux possible les services publics, tout en tenant compte des usages admis, ne doit pas être dominé par cette routine qui se modifie peu à peu lorsque les avantages de la modification viennent à être reconnus.

Si, en ce qui touche la facilité de tous, la descente à couvert placée sur le devant des théâtres n'est pas irréprochable, on peut encore lui reprocher un défaut en ce qui touche l'art en lui-même. En effet, la descente à couvert ainsi placée supprime forcément en tout ou en partie les marches ou perrons qui pourraient accompagner le monument. Il faut que les voitures pour circuler facilement et rapidement trouvent le niveau du portique d'abri sensiblement au niveau du sol environnant, et cette condition amène à faire partir immédiatement du sol même le pied de l'édifice. Certes, il n'est pas indispensable qu'un monument soit élevé au-dessus d'un perron pour être parfait. Le Garde-Meuble, la colonnade du Louvre naissent au-dessus de terre sans soubassement ni degrés; néanmoins, dans bien des cas, et lorsqu'un édifice doit avoir une certaine hauteur, il y a bénéfice et convenance architecturale à l'exhausser de quelques emmarchements. Dans un théâtre, cette condition est même presque indispensable. Un grand perron qui se déve-

loppe et s'élève au devant de l'édifice forme ainsi, et bien mieux qu'un trottoir rasant la terre, un grand vestibule en plein air, où, lorsque le temps le permet, on peut se réunir à l'entrée ou à la sortie et se remettre en haleine, soit avant d'entrer dans le théâtre, soit avant de s'engager dans les rues avoisinantes.

Le seul cas où la première disposition a un avantage assez marqué, c'est lorsque la descente à couvert est complétement au devant de l'édifice, sans aucune construction qui en entrave les abords, et qu'une simple marquise, sans supports verticaux, fait à elle seule l'office d'abri. De cette façon au moins, la circulation des voitures est plus rapide, et, si ces voitures s'opposent toujours à la sortie des piétons, elles laissent au moins plus libre le portique d'entrée qui remplace à peu près, dans ce cas, le grand perron dont je viens de parler. Mais quelle fâcheuse addition que ces auvents accolés à une façade qu'ils coupent en deux tranches! C'est de l'architecture utilitaire, soit, et je comprends même que bien des esprits sacrifient l'art à cette condition pratique; mais l'artiste ne doit se résoudre à mettre cet art tout à fait de côté que lorsque cela est absolument indispensable... et encore!...

Néanmoins, si la descente à couvert ainsi installée n'avait que des avantages, je comprendrais l'établissement d'un auvent suspendu au devant de l'édifice, et peut-être même y aurait-il dans cette installation un motif intéressant à trouver et à étudier. Mais l'inconvénient initial de la disposition qui, facile aux voitures, est préjudiciable aux piétons, doit engager à renoncer à ce parti, parti bien souvent pourtant imposé aux architectes par suite de l'insuffisance du terrain qui leur est assigné. Mais, comme il est convenu

que je parle d'un théâtre idéal que rien ne gêne, que rien n'entrave, si la pratique amène à repousser la théorie, il est bon tout au moins de la faire connaître.

La seconde installation des descentes à couvert est celle qui a lieu sous l'édifice, sous un grand perron monumental, comme au théâtre Royal de Berlin, ou sous l'édifice même comme au théâtre de Turin ou au théâtre des Italiens, à Paris. Ce système a l'avantage de diviser la circulation des voitures et des piétons ; mais si cette circulation est plus facile et plus sûre, cet avantage est bien diminué par l'aspect triste et mesquin de ces longs couloirs de descente qui ne peuvent jamais avoir une grande hauteur et qui livrent passage à des courants d'air incommodes et dangereux. Ces passages n'ayant pour eux ni dignité ni ampleur, causent une impression pénible et sont souvent délaissés par les abonnés, qui préfèrent encore faire quelques pas à l'air libre plutôt que de descendre dans un couloir triste, solitaire et malsain.

Le théâtre Italien, à Paris, a depuis longtemps renoncé à se servir de la descente à couvert établie suivant ce système et qui, maintenant, est convertie en dégagements utilisés pour la sortie, et la descente à couvert du théâtre de Berlin ne jouit pas d'une grande popularité.

Cependant, la descente à couvert du théâtre de Turin a un aspect assez grandiose. Cela tient à ce que l'entrée des piétons et des voitures se fait latéralement et de telle sorte que les passages divers ne sont séparés les uns des autres que par les piédroits des arcades. Cet agencement donne plus d'ampleur au motif qui n'est plus alors resserré entre deux murs rigides, mais qui se développe en quinquonce. Malgré cette dispo-

sition moins mesquine qu'ailleurs, il existe encore un inconvénient qui doit faire repousser ce parti. Ces passages étant installés juste au-dessous de la salle, le bruit des voitures répercuté par les échos des voûtes se fait entendre à l'intérieur, et comme les équipages arrivent souvent pendant la représentation, celle-ci est troublée par un roulement incommode.

Si l'on voulait changer l'emplacement de cette entrée, on ne pourrait la mettre sous la scène qui doit descendre en contre-bas du sol, ni sous les escaliers, qui doivent partir de fond, mais seulement sous les foyers ou vestibules de la façade. Mais là, alors, il n'y aurait plus qu'une variante de la descente à couvert placée au devant des édifices, et à moins de supposer que les issues de la façade sont inutiles, les piétons devraient dès lors traverser la file de voitures pour retrouver les escaliers.

Cette seconde disposition, sauf le cas de force majeure, doit donc encore être rejetée comme sujette à de graves inconvénients.

Le troisième système, qui consiste à placer les descentes à couvert sur les côtés de l'édifice comme au théâtre de Dresde récemment incendié, paraît préférable aux deux autres sous bien des rapports. De cette façon, la circulation est facile et divisée; les piétons entrent par devant, les voitures arrivent latéralement, et la rencontre de ces deux catégories différentes devient presque impossible. De plus, si l'on construit ces descentes à couvert, ainsi placées, suivant une ordonnance monumentale, on fournit aux façades latérales un motif heureux et décoratif, qui en rompt la monotonie presque obligée.

Mais, bien qu'en principe l'adoption des descentes



à couvert latérales paraisse devoir rallier les esprits pratiques, il n'est pas inutile de se rendre compte des diverses places de côté que ces descentes peuvent occuper et des inconvénients ou des avantages que ces places peuvent présenter. Or, ces divers emplacements, sauf quelques petites modifications insignifiantes, se réduisent principalement à deux : les descentes à couvert peuvent se placer aux extrémités du grand vestibule d'entrée, ou elles peuvent s'installer vers le milieu de l'édifice, à peu près au droit de la salle.

Le premier emplacement est sans contredit le meilleur au point de vue de la circulation. Supposons que les voies qui flanquent latéralement le théâtre soient couvertes sur le prolongement du grand vestibule par deux espèces de porches ou d'arcatures ; ces voies seront tout aussi dégagées qu'avant cette adjonction, seulement, à ce point donné elles seront à l'abri de la pluie ; les voitures pourront s'arrêter sous la voûte, comme par exemple sous les nouveaux grands guichets du Louvre, et les personnes pourront descendre à couvert et entrer directement dans le grand vestibule, pendant que les piétons y entreront directement par la façade. Les voitures une fois libres continuent leur route, débarrassent la grande arcade et quittent le théâtre en laissant aux voitures suivantes, une place facile et sûre. Certes rien ne peut remplacer de prime abord cette disposition, dont malheureusement il n'y a guère d'exemple, sauf peut-être au théâtre de Copenhague, où les descentes à couvert, placées en saillie sur les angles du vestibule, indiquent le rudiment de ce principe. Quant au grand motif de ce système, le seul qui existât jadis était placé à l'Odéon à droite et à gauche de la façade, à l'entrée des rues Corneille

et Rotrou. Deux grands arceaux étaient établis et laissaient circuler librement au-dessous d'eux les véhicules qui contenaient les arrivants ou recevaient les sortants. Cela a duré ainsi un certain temps; puis, je ne sais par quelle raison, ce grand motif a disparu. Il faut le regretter, là surtout où rien ne vient le remplacer. C'était un exemple typique d'une disposition rationnelle, et de nos jours, où l'esprit pratique est en éveil, il eût servi sans nul doute à donner d'utiles enseignements. Mais enfin, si l'exemple a disparu, la théorie subsiste toujours, et ce système de composition est certainement fort recommandable.

Il se peut que j'eusse adopté cette disposition au nouvel Opéra, si le terrain des abords eût été disponible. Si les rues avoisinantes au lieu d'appartenir à la ville eussent appartenu à l'État, il m'eût été permis de jeter à droite et à gauche du monument de grands ponts-abris, allant de l'édifice aux maisons voisines; mais l'espace manquait; il n'y avait pas à songer à la réalisation de cette idée. Cependant si les circonstances changeaient, si l'avenir disait que là est la solution du problème, rien n'empêcherait un jour de construire ces grands abris, et le raccord se ferait facilement au droit des pavillons latéraux qui flanquent la façade principale.

Néanmoins, je ne me plains pas trop de cette entrave, car on pouvait hésiter encore sur cet emplacement, qui n'est peut-être pas complétement irréprochable. Si au point de vue théorique de la facilité des entrées, cette disposition paraît la meilleure, il faut néanmoins tenir compte de divers inconvénients, qui ne se produisent pas lorsque la descente à couvert est placée sur le flanc central de l'édifice.

Je ne parle pas de l'interruption de l'entrée principale des galeries de la queue, dont la place sera désignée plus loin, parce qu'en général l'entrée de la partie du public, qui se tient sous ces galeries, se fait avant l'arrivée des voitures. Je ne parle pas non plus de l'abri incomplet que pourraient offrir de semblables refuges ; cette insuffisance d'abri ne se produirait que si l'arcade de descente avait peu de profondeur, mais en la supposant de 15 ou 20 mètres et même plus, la pluie ne pourrait arriver jusqu'au point de descente et l'on serait à peu près suffisamment garanti. Je veux signaler seulement l'inconvénient le plus grand, celui qui pourrait faire repousser l'installation proposée. C'est la nécessité pour les arrivants en voiture de traverser le vestibule, déjà rempli de piétons, pour se rendre aux escaliers. En ce qui regarde la circulation à l'arrivée, il y a déjà là un défaut ; mais c'est principalement à la sortie que ce défaut s'accentue. Pour aller regagner sa voiture il faudrait traverser la foule des piétons, qui se dirigent toujours précipitamment vers les sorties, et ce passage déjà désagréable pour tous, serait surtout fort ennuyeux pour les femmes dont les toilettes seraient froissées par cette foule mouvementée. Or il n'y a pas moyen d'éviter complétement cette promiscuité ; de la descente principale établie à l'escalier central il faut arriver aux points latéraux, et cela ne peut se faire qu'en traversant le flot de ceux qui, des escaliers latéraux, se dirigent sur la façade principale.

Ce croisement de direction auquel on ne peut remédier qu'en sacrifiant la liberté de circulation naturelle, est donc un inconvénient manifeste, qui, malgré les mérites de l'installation latérale antérieure, doit faire

hésiter avant d'adopter ce parti. On ne pourrait trouver que des palliatifs pour s'opposer à la rencontre des deux courants contraires de la foule qui, quoi qu'on fasse, se couperont à un instant donné, et qui amèneront, non pas des désastres, mais au moins des désagréments.

La descente à couvert placée latéralement et à distance de l'entrée, comme elle l'est à l'Opéra et au théâtre de Dresde, n'a pas cet inconvénient signalé : de cette façon en effet il y a deux entrées et deux sorties distinctes : les piétons au devant, les gens à voitures au centre, et les deux catégories se séparant lorsque la direction change. Je dirai plus loin ce qui doit se faire pour séparer ou pour réunir à un instant donné ces deux foules diverses ; cela est de la plus grande simplicité. Pour l'instant je me borne à la partie extérieure et je constate qu'au moins au point de vue de la circulation facile et divisée, la séparation complète et éloignée des diverses entrées résout le problème.

La descente à couvert ainsi placée aurait son maximum d'utilité, si les abords étaient disposés de façon à aider à cette installation ; c'est-à-dire si aucun obstacle n'empêchait les voitures de pénétrer directement et facilement sous l'abri latéral. Lorsque je parlerai des abords, je dirai ce qui me paraît convenable ou tout au moins désirable. Je ferai remarquer seulement en passant qu'à l'Opéra les abords sont mal disposés à cet effet, que les rues obliques amènent les voitures à effectuer des mouvements obliques, et bien que cette difficulté soit moins grande qu'elle ne peut le paraître, elle est toujours en somme et réelle et fâcheuse. Mais enfin en supposant cette question particulière écartée,

en supposant que les abords n'apportent aucune entrave, je pense que l'installation des descentes à couvert sur le flanc central de l'édifice offre une solution qui a de grands avantages.

Quoi qu'il en soit, et malgré l'adoption que j'ai faite d'un système qui m'a paru devoir prévaloir, et par les conditions pratiques qui m'étaient imposées et par le raisonnement tout seul, j'ai cru devoir développer toutes les idées qui me sont venues au sujet des divers emplacements, afin que si d'autres artistes sont plus libres dans la disposition de ces dépendances, ils puissent chercher mieux et faire autrement, s'ils pensent que j'ai mal fait.

Mais en admettant l'installation de la descente à couvert telle que je l'ai supposée, il n'est pas inutile de rechercher quelles sont les dispositions particulières que l'on peut lui donner. Cette question est plus facile à résoudre que la question d'ensemble, et, bien que je reconnaisse que plusieurs solutions soient possibles, je me bornerai néanmoins à indiquer celle qui me paraît préférable, non pas tant pour prétendre l'imposer que parce qu'elle me paraît logique en tous points.

Quelle que soit la forme, quel que soit le parti adopté pour la composition de cette descente, il est indispensable que l'entrée soit éloignée de quelques mètres du mur latéral du monument, afin de laisser entre ce monument et les voitures un espace suffisant pour permettre aux curieux ou aux employés de surveiller l'arrivée des équipages avec grande facilité, et sans crainte d'accidents. Cela ne se discute pas et va de soi : si les voitures rasaient le mur latéral de l'édifice, la moindre déviation dans la marche exposerait

le véhicule à des chocs désagréables, pendant que cela empêcherait tout service d'un côté de ce véhicule, sous peine de blesser les imprudents qui se trouveraient pris entre la file des équipages et la paroi de l'édifice. Tout cela est tellement évident qu'il ne peut y avoir aucune indécision à cet égard, et que la première condition de détail est qu'il faut que l'entrée des voitures soit à quelque distance de l'édifice.

Ceci admis, il faut s'occuper des dimensions générales de l'édicule affecté au service de la descente. Il n'y a pour cela aucune règle fixe, ni même théorique, c'est la pratique seule qui peut amener à résoudre la question. Or cette pratique indique que lorsque plus de quatre ou cinq voitures sont en file, il y a embarras et confusion dans leur recherche. Il vaut bien mieux attendre dans une salle spéciale l'instant d'arrivée de sa voiture, et ne sortir que lorsqu'elle est presque au devant de la porte; de cette façon il n'y a pas d'hésitation ; le temps du chargement est diminué et la circulation se fait plus facilement. D'après ces raisons, la longueur d'une descente à couvert ne doit pas excéder 25 ou 30 mètres. Au-dessous de ces dimensions on risquerait d'attendre trop longtemps sa voiture ; au-dessus on risquerait de la rechercher difficilement.

Il est également utile que l'entrée et la sortie de la descente à couvert ne soient pas assez larges pour livrer passage à deux voitures de front ; car il pourrait s'établir alors et malgré la surveillance, deux files latérales et parallèles, qui rendraient très-dangereuse la montée en équipage, si le véhicule recherché était sur la seconde file (ce qui, soit dit incidemment, pour-

rait se rencontrer sous les grands guichets dont j'ai parlé plus haut, et ajouterait encore une raison au rejet du système). Il paraît nécessaire pour obvier à cet inconvénient qu'une seule file se produise, non facultativement, mais nécessairement, et pour cela il faut ôter tout prétexte à la formation de la seconde file. C'est ce qui a lieu si l'entrée de la descente à couvert n'a que la largeur indispensable à la circulation d'un seul véhicule.

Mais si l'entrée doit être limitée comme dimension, il est bon qu'il n'en soit pas de même au point central. En effet les voitures ne se chargeant pas uniformément, la seconde, je suppose, peut être prête à partir alors que la première attend encore ses occupants, et il est bien alors que la sortie puisse se faire sans attendre le chargement complet d'une série. Il faut donc pour cela que l'espace central soit assez vaste pour que les voitures, une fois chargées, puissent quitter la file et sortir de la descente à couvert. Cela revient à dire qu'il est nécessaire de réserver à la partie centrale du motif un espace suffisant pour que les voitures puissent manœuvrer facilement, et des sorties assez nombreuses pour donner passage aux équipages qui quitteront la file.

Cela peut s'effectuer de plusieurs façons. C'est au goût et au raisonnement de l'architecte qu'il appartient de donner la forme et les dimensions exigées pour ce service. Cependant la forme circulaire paraît être une des plus convenables, parce qu'il y a toujours ainsi des sorties qui s'offrent presque perpendiculairement à la direction des voitures qui quittent l'abri. C'est le parti qui a été adopté au nouvel Opéra, et la pratique dira s'il est bon ou mauvais.

Tous les services dont je viens de parler s'adressent à la sortie spéciale des personnes qui ont leurs voitures en attente. On comprend que si des voitures non retenues venaient faire la queue sous la descente à couvert, il y aurait de grandes perturbations dans la régularité du service, à moins que les voitures de place ne vinssent qu'après les voitures de maître, ce qui est inadmissible au point de vue des convenances des spectateurs, qui tous doivent avoir les mêmes droits. Il faut donc alors pour éviter les embarras ou le froissement des spectateurs, remédier à ces inconvénients. Cela peut se faire seulement de deux façons: ou affecter un endroit spécial pour les voitures non retenues d'avance, ou faire retenir celles-ci qui, dès lors, feraient naturellement partie de la série des équipages individuels. Cette seconde méthode serait sans doute la meilleure en bien des cas, et il serait de la plus grande facilité d'établir dans le théâtre même un service spécialement chargé de la location des voitures. Les employés remettraient le numéro de la voiture retenue en même temps à peu près que s'effectue la remise des vêtements, et chacun alors, sans ennui, sans embarras, et avec certitude, attendrait dans des salles *ad hoc* l'instant où il serait prévenu de l'arrivée de la voiture, sous l'abri de la descente à couvert.

Mais cela est surtout affaire d'administration, et on ne peut forcer les gens à retenir d'avance une voiture, lorsqu'ils ne sont pas encore décidés sur le genre de locomotion qu'ils prendront à leur retour; il faut donc supposer que chacun veut faire à sa fantaisie et laisser aux spectateurs la faculté de prendre eux-mêmes le véhicule qui doit les ramener chez eux, c'est-à-dire

que dès lors il faut établir un emplacement où les voitures publiques puissent stationner à proximité de la sortie du théâtre.

Si le terrain le permettait, si les abords étaient complétement libres, ce qui sans nul doute paraîtrait le plus commode, serait d'établir une galerie spéciale où les voitures de place, suivant en file, vinssent se placer à proximité d'une des sorties du théâtre. Mais cette galerie aurait surtout son maximum d'utilité au point où les spectateurs quitteraient le théâtre pour gagner la voiture, c'est-à-dire qu'elle pourrait se limiter en somme à un abri d'une dimension restreinte. Or, cet abri ne pouvant s'installer au devant de l'édifice pour les raisons déjà dites, et ne pouvant non plus s'installer au point central de l'édifice puisque ce point est occupé d'un côté par la descente à couvert des voitures, et de l'autre, comme nous le verrons plus loin, par un service spécial, il ne reste de disponible que les parties aux extrémités du grand vestibule, c'est-à-dire que l'on retombe dans une des dispositions ci-dessus décrites, et qui ne peut avoir tout son effet que si les abords et les maisons voisines font partie administrative du théâtre. C'est donc en ce point que devrait s'installer dans un théâtre le service des voitures de place, abrité, si cela est possible à l'architecte, à l'air libre, si cela lui est imposé par les exigences de voirie; dans tous les cas le passage à l'air libre n'aurait tout au plus que la largeur du trottoir, et, tout en regrettant que l'installation ne fût pas tout à fait complète, elle pourrait néanmoins être considérée comme à peu près suffisante, puisque les personnes qui craindraient de traverser au grand air ce petit espace découvert, auraient toujours le moyen de faire retenir

une voiture qui les attendrait sous la descente à couvert principale.

Ajoutons encore qu'il ne faut pas disséminer ce service, c'est-à-dire qu'il faut que la montée en voiture ait lieu d'un seul côté. Cela s'explique pour deux raisons : la première c'est qu'un côté, le côté droit, je suppose, étant affecté aux voitures retenues et aux équipages spéciaux, il ne faut pas que la circulation de ces voitures soit entravée par celle d'un autre ordre de voitures manœuvrant différemment; puis si les voitures étaient partagées en deux files et que les spectateurs, je suppose, allassent plus d'un côté que d'un autre, il pourrait se faire que la file de voitures de ce côté fût très-promptement épuisée, et que ces voitures manquant à la fin, les spectateurs fussent contraints de traverser de nouveau tout le bâtiment, pour retrouver les voitures accumulées de l'autre côté. Il faut donc trois divisions bien distinctes : les piétons au devant, les voitures retenues d'un côté, et les voitures publiques de l'autre; avec cela, nul embarras et nulle entrave.

Maintenant, indépendamment de tous les systèmes que je viens d'essayer de décrire et d'expliquer, il en est un encore qu'il n'est sans doute guère possible d'exécuter, soit parce que les abords du théâtre s'y opposent, soit parce que cela exigerait un terrain trop considérable. Ce serait l'établissement tout autour de l'édifice d'espèces de grandes rues couvertes, comme celles des halles par exemple, ou comme les gares de chemins de fer; la circulation des voitures serait réglée suivant le meilleur mode, mais quels que fussent les endroits où la sortie s'effectuât, on serait sûr au moins de descendre à l'abri.

Ce grand établissement ne serait pas indemne de quelques inconvénients. Il encaisserait l'édifice et pourrait par cela même nuire à quelques services intérieurs; puis cet encaissement encore empêcherait le monument d'être vu de l'extérieur, puisque cet extérieur lui-même serait composé d'espaces couverts qui intercepteraient les regards, à moins que des rues indépendantes des grands abris n'entourassent à leur tour tout l'ensemble; mais alors on rêve un peu l'impossible, et la question d'art serait peut-être compromise par une composition qui changerait le caractère primordial du monument et lui donnerait sans doute l'aspect d'une grande halle.

Néanmoins, en supposant les portiques établis suivant une ordonnance monumentale, en diversifiant d'aspect les divers espaces devant servir à divers services, en étudiant enfin d'une façon grandiose et artistique tous les éléments de cette donnée, il se pourrait que l'on arrivât ainsi à créer un édifice original, et si jamais un architecte avait à la fois tout l'argent et tout le terrain nécessaires pour construire un grand théâtre, il devrait au moins reporter sa pensée sur cette vaste disposition, qui a sans contredit l'avantage d'être un parti très-accusé.

On voit, par ce que je viens de dire, que la question des descentes à couvert peut avoir plusieurs solutions; chacun cherche de son côté, fait de son mieux et tâche de vaincre les difficultés qui se présentent de toute part. Mais enfin le parti indiscutable, la formule, pourrais-je dire, n'est pas encore trouvée, et, comme cette adjonction d'un théâtre en ce qui touche la disposition utile, peut très-bien être discutée tout autant par les abonnés, les spectateurs, le public enfin, que par

les architectes, il ne serait pas inutile que chacun dît son mot sur cette question, en le raisonnant toutefois; puis si l'on parvient à être d'accord sur le système, si l'emplacement est désigné d'une façon définitive, ce sera alors à l'architecte à l'étudier le mieux possible, et à l'habiller suivant une ordonnance artistique et monumentale.

Pour compléter tout ce qui se rattache aux descentes à couvert, il resterait encore à parler de la descente à couvert du chef de l'État; mais il vaut mieux la réserver, pour la reporter au chapitre où il sera question de l'ensemble de tout ce service spécial.

Quant à la descente à couvert des artistes, comme elle n'est en somme affectée qu'à un service restreint, elle peut être réduite à un simple porche, ou à une simple marquise, et rentrer dès lors dans les conditions d'installation journalière; il est par conséquent inutile de s'y arrêter.

Je borne donc là ce chapitre, déjà peut-être trop développé, et je serai très-heureux si la question que je soulève et qui est en somme fort importante, peut être discutée et résolue par quelques-uns, au profit de tous.

CHAPITRE III.

VESTIBULES.

Les vestibules de presque tous les théâtres construits actuellement, soit en France, soit à l'étranger, sont mesquins, petits, embarrassés; ils n'annoncent pas suffisamment les escaliers, petits et mesquins eux-mêmes, et ressemblent plutôt à des passages étroits qu'on a hâte de traverser, qu'à de vastes espaces où il faut s'assembler à l'entrée et à la sortie.

Il va cependant sans dire que cette règle a des exceptions: l'Odéon, quelques-uns des nouveaux théâtres parisiens, le théâtre de Bordeaux, le théâtre Carlo Felice à Gênes, celui de Munich et d'autres encore, ont des vestibules sinon grandioses, tout au moins convenables, mais j'énonce surtout une généralité afin de ne pas me perdre dans les détails et je constate le fait, que les vestibules, dégagements et services publics d'entrée et de sortie, sont insuffisants dans le plus

grand nombre des théâtres. Je constate qu'ils manquent de grandeur absolue et relative, et que le plus souvent ils sont encombrés par des constructions provisoires, des barrières mobiles, ou des dépôts d'objets divers.

De ces dispositions incommodes, sans caractère et sans parti pris, résulte une impression pénible et qui peut avoir une certaine influence sur les occupants du théâtre. En effet, une fois arrivé dans la salle, on se sent comme privé de liberté: une ceinture de dégagements bas, étroits et contournés, vous entoure de toutes parts; on est isolé du grand air, de l'espace, du mouvement. Une espèce de malaise vague et instinctif s'empare du spectateur qui hésite à quitter sa place et préfère l'air un peu vicié d'une grande salle, où du moins la vue peut s'étendre, à l'air, plus sain peut-être, mais emprisonné, de couloirs sans vues et sans accès. Faute de grands escaliers, de grands vestibules et de grands dégagements, on subit dans ces salles une sorte de réclusion morale qui, bien que détruite en partie par l'habitude, n'en est pas moins réelle.

Au surplus l'heureuse impression causée par les larges vestibules et les larges degrés, n'est contestée par personne, et dans toutes les belles époques de l'art ces importants éléments des édifices ont été noblement et amplement compris, depuis le Pronaos des Grecs, souvent aussi grand que le Temple, jusqu'aux vestibules génois, depuis les grandes allées Égyptiennes, vestibules en plein air, jusqu'aux splendides escaliers de Louis XIV, depuis les grands porches des églises du moyen âge, vestibules largement reliés aux longues nefs, jusqu'aux entrées nobles et somptueuses de plusieurs de nos édifices modernes.

Ainsi donc, sauf bien entendu les quelques exceptions que j'ai signalées, les exemples fournis jusqu'à présent pour la disposition des vestibules ne sont pas très-recommandables, et tout en étudiant ce qui a été fait, il faut chercher à mieux faire. Pour essayer d'arriver à ce résultat, on doit bien se rendre compte du meilleur programme à suivre, rechercher les besoins de chaque service, voir la destination de chaque pièce, et arriver par cette étude à une résultante qui, si elle n'est pas complète, aura au moins le mérite d'être sincère et de donner à tous les moyens de la contrôler.

Les arrivants au théâtre se divisent en quatre catégories : les piétons qui sont munis de billets d'entrée, ou qui ont des places réservées; les piétons qui n'ont ni places réservées, ni billets; les personnes venant en voiture et qui ont leurs coupons ou leurs loges retenues, et les personnes venant en voiture qui n'ont ni billets, ni places gardées.

Examinons de quelle manière ces quatre catégories parviennent aux escaliers du théâtre: leurs évolutions naturelles indiqueront les dispositions qui doivent en résulter; mais voyons d'abord de quels côtés de l'édifice se font les entrées différentes.

Qu'elles aient ou qu'elles n'aient pas de billets, les personnes arrivant en voiture doivent avant tout descendre à l'abri; après cela la division se fera entre les deux catégories de spectateurs, mais d'abord la descente à couvert appartient à tous les véhicules auxquels elle est destinee dans le principe. Or les arrivants en voiture, d'après ce qui a été dit dans le précédent chapitre, s'introduisent dans le théâtre par les parties latérales et vers le milieu de l'édifice. Cet emplacement est donc déjà désigné. Mais cette disposition

ayant été surtout adoptée afin de laisser toute la libre circulation de la façade aux piétons, c'est alors, pour être logique, par la façade que les piétons pénétreront dans le théâtre. Cette catégorie d'assistants a donc aussi sa place indiquée, il ne reste plus qu'à trouver l'emplacement destiné aux personnes qui ont des billets à prendre et qui pour cela doivent faire la queue : je dirai plus bas ce que je pense de cette façon d'aller au théâtre; pour l'instant je ne la discute pas, je la constate : or il est patent que la queue ne peut se former dans la partie de face de l'édifice, puisque, tout comme une file de voitures, une file de gens serait un obstacle à la libre entrée des piétons. Mais, puisque les parties latérales sont occupées au milieu par la descente à couvert des voitures, puisque le devant doit être libre pour la circulation, il ne reste plus de disponible que les parties latérales antérieures, c'est-à-dire celles qui vont de la façade aux édicules de la descente à couvert. Quelle que soit la disposition particulière de cette installation, c'est à cette place latérale et antérieure que doit s'établir la galerie de la queue, qui, de cette façon, n'entrave ni l'entrée des voitures, ni l'entrée des piétons. Ce sont là les emplacements qui résultent d'une composition logique, et je redis à nouveau les places normales qui doivent être assignées aux diverses entrées spéciales, aux diverses catégories : latérale et vers le milieu de l'édifice pour les voitures; latérale et vers le devant pour la prise des billets; antérieure et de face pour les spectateurs munis de billets pris à l'avance.

Quelle sera maintenant la marche de tout le personnel qui s'engage dans ces divisions distinctes?

Les piétons munis de billets arrivent devant le grand

perron, le gravissent et se dirigent vers les ouvertures de la façade; l'entrée immédiate dans le théâtre pouvant déjà se faire par ces premières ouvertures. Mais cette entrée immédiate retirerait aux arrivants le moyen de reprendre haleine, c'est-à-dire de chercher facilement et déjà à l'abri, les billets d'entrée, d'acheter le programme, ou toute autre feuille publique, ou enfin de trouver un intermédiaire entre la marche extérieure et le séjour intérieur. Pour permettre cette station utile et désirable, il est bon d'établir avant l'entrée définitive une espèce de portique, porche ou galerie, qui servirait également d'abri au personnel ambulant qui se trouve à la porte des théâtres. Sous cette galerie, déjà garantie de la pluie et du vent, les arrivants pourraient se débarrasser en partie de leurs costumes de marche, rechercher leurs coupons, enfin entrer dans le théâtre, libres de ces petites préoccupations. Cette première sorte de vestibule est donc sinon indispensable du moins fort utile, et dès lors ce porche paraît devoir être établi dans tout grand théâtre.

Ce porche franchi, les arrivants pénètrent par les ouvertures donnant entrée dans l'édifice, et ces entrées doivent être combinées de telle sorte que l'air extérieur ne pénètre pas d'un seul coup dans les salles intérieures, lors de l'ouverture des portes. C'est une affaire de tambours à installer, et ce sont ces tambours, s'ouvrant facilement au moyen de portes battantes, qui peuvent aussi à un instant donné se fermer d'une manière sûre, au moyen de portes pleines, lorsque le théâtre ne contient plus de spectateurs.

A la porte intérieure de ces tambours, du côté du grand vestibule, se trouvent les premiers employés ou contrôleurs, qui s'assurent que les personnes qui se

présentent sont munies de coupons ou de numéros de loges. Les billets sont présentés, les numéros indiqués, et les piétons pénètrent dans le grand vestibule.

Cette pièce est pour ainsi dire le lieu de repos à l'arrivée au théâtre; c'est là que l'on peut donner facilement des rendez-vous, c'est là que certain d'être entré, on a, ou du moins on doit avoir moins de hâte de gagner sa place, et que l'on peut attendre quelques instants ou se promener quelque peu. Mais il faut, pour faciliter encore cet arrêt, que de ce vestibule d'introduction on aperçoive les escaliers et les bureaux de contrôle, afin que la sécurité soit encore plus complète. On sait déjà alors où l'on va aller; on connaît le chemin qu'on doit prendre, et cette certitude vous permet de ne pas vous hâter et même vous y invite.

Cet instant de repos que je signale est, je le sais, dans l'état actuel des choses, plutôt théorique que pratique, en France du moins, où chacun, à peine entré dans le théâtre, s'empresse d'aller dans la salle; une espèce de fièvre saisit l'arrivant, qui ne croit être certain d'avoir sa place que lorsqu'il y est installé. Je parle surtout des places autres que les loges. Mais cela tient d'abord à ce que les grands vestibules de réunion n'existent guère, ou qu'ils sont le plus souvent encombrés par la queue qui s'y établit; puis, ces vestibules dans le plus grand nombre de cas, servant de vestibules de contrôle, il est impossible d'y laisser séjourner le monde sous peine d'entraver la circulation générale. Mais si ces grandes pièces étaient bien disposées pour le séjour, si les conditions que j'ai signalées ci-dessus étaient remplies, nul doute que, pour un certain nombre de spectateurs au moins, elles ne servissent de lieu de

réunion et de promenade. Au surplus, c'est ce qui se rencontre déjà dans beaucoup de théâtres italiens ou espagnols, où les habitués causent et fument avant d'aller rejoindre leurs places. Dans tous les cas il est nécessaire que ce grand vestibule existe, soit qu'il ne serve que de lieu de passage facile, soit qu'au contraire il ait la destination que je lui suppose, et qui est à peu près indispensable à la sortie.

Pour donner à cette évolution d'arrivée ou de départ toutes les facilités désirables, il est indispensable que ce grand vestibule soit spacieux, assez large et surtout très-long. C'est une espèce de salle de pas perdus où l'on se retrouve et où l'on peut causer en marchant, et cette salle ne sera jamais trop vaste.

Lorsque la promenade ou la causerie sont terminées, lorsque le repos est suffisant, que les billets sont prêts à être présentés aux bureaux, le public pénètre alors dans le vestibule de contrôle, c'est-à-dire dans un espace où sont installés les bureaux des contrôleurs. Qu'il y ait un seul bureau ou deux, c'est affaire de service; mais dans un grand théâtre et pour diviser plus sûrement la foule, il serait utile qu'il y eût deux contrôles, l'un pour les places du côté gauche, l'autre pour les places du côté droit. L'indication de l'orientation sur le coupon suffirait pour montrer aux arrivants le bureau vers lequel ils doivent se diriger. Ces arrivants se présentent donc à l'un des bureaux; leurs billets sont examinés et ils se dirigent vers les escaliers qui leur sont destinés et que nous trouverons plus loin.

Ainsi, en résumé, pour ce premier service de piétons munis de billets, il faut: 1° un porche ou galerie d'entrée, 2° un grand vestibule de repos ou de promena-

de, et 3° un vestibule de contrôle. Ces trois divisions doivent naturellement communiquer largement ensemble, et être placées à proximité les unes des autres.

La coutume de faire la queue est éminemment française; dans les pays étrangers en général la prise des billets se fait dans la journée aux mêmes prix que le soir, et ceux qui ont négligé de se procurer des places avant l'heure de l'entrée passent aux guichets et pénètrent immédiatement dans la salle, dès qu'ils sont munis de leurs coupons. Cette manière de procéder a de grands avantages; au lieu d'attendre debout, souvent à l'air et à la pluie, l'instant précis où chacun peut entrer, les assistants peuvent aller à leurs places et attendre dans une salle claire et chaude le moment du lever du rideau. On a déjà bien parlé sur ce sujet; les critiques spéciaux ont bien souvent réclamé la suppression de la queue, mais cela paraît être tellement dans les mœurs françaises, que rien n'a été fait encore contre cet usage. L'architecte, impuissant comme les autres à provoquer une modification heureuse, doit alors chercher seulement le moyen de rendre l'attente moins pénible et de faciliter autant que possible la prise des billets et la formation de la queue.

Ce qui paraît avant tout devoir être admis, c'est que la queue se fasse non en plein air, mais bien à l'abri; et dans plusieurs théâtres c'est ainsi déjà que les queues se forment, soit qu'elles s'établissent sous un portique ou dans un vestibule, soit qu'elles se disposent sous une espèce d'auvent. Mais ce qui vaudrait mieux encore, ce serait que les galeries destinées à cet effet fussent, non-seulement couvertes, mais encore chauffées pendant l'hiver; au moins, de cette façon,

l'attente serait moins pénible et le procédé moins barbare.

D'après ce qui a été dit ci-dessus, les galeries couvertes, closes et chauffées doivent être placées sur les parties antérieures et latérales de l'édifice. Mais il y a quelques remarques à faire sur cette installation, quelque place qu'elle occupe. Il faut d'abord que plusieurs portes permettent une entrée facile; il faut que, lorsque la galerie est chauffée, des espèces de tambours ou pièces d'entrée empêchent l'air extérieur de s'engouffrer directement dans cette galerie; il faut que la queue formée soit amenée directement et facilement devant les bureaux des billets; il faut enfin que la galerie soit en communication directe avec la descente à couvert des voitures. Toutes ces conditions indispensables n'ont pas besoin d'être discutées; ce sont des axiomes qui découlent naturellement des exigences des services et qu'il suffit d'énoncer. Le parti employé au nouvel Opéra est une des dispositions que l'on peut prendre, et il paraît réunir, au moins en principe, les conditions imposées. La queue se forme dans des galeries closes, couvertes et chauffées; à l'heure de l'ouverture des bureaux les portes de fermeture du théâtre s'ouvrent, la queue s'engage immédiatement dans la pièce où se trouvent les guichets des bureaux de distribution; les billets se prennent, et en quelques pas on arrive au vestibule de contrôle, réunion de la vérification des coupons pris d'avance ou pris aux bureaux à l'ouverture du théâtre. Le contrôle terminé, les nouveaux arrivants comme les premiers arrivés se dirigent vers les escaliers qui leur sont indiqués, et laissent place libre à ceux qui les suivent.

Ainsi, pour ce service de piétons prenant les billets

et faisant queue, il faut : vestibules, pièces ou tambours d'entrée pour la galerie d'attente; puis galerie fermée pour cette attente; puis enfin vestibule ou pièce contenant les bureaux de la prise des billets. Cela suffit pour la circulation de cette catégorie de spectateurs, qui, ainsi que je l'ai dit, se réunit à la première catégorie de piétons dans le vestibule du contrôle.

Mais ce n'est pas tout encore, et ce n'est pas assez que les dispositions énoncées suffisent aux piétons; il faut encore qu'elles servent aux personnes qui arrivent en voiture et qui, n'ayant pas pris de billets à l'avance, doivent passer aux guichets de distribution avant d'entrer au théâtre. Il est donc indispensable pour que le service soit complet, que, tout à fait à proximité de la descente à couvert, soit installée, ainsi que je l'ai indiqué ci-dessus, une entrée spéciale qui permette à cette troisième classe de spectateurs de rejoindre les personnes qui attendent l'ouverture des bureaux. Cette entrée doit être, ainsi que les autres, munie de tambours qui brisent l'arrivée de l'air extérieur. Le service se fait alors ainsi : les spectateurs quittent leurs voitures, pénètrent par les tambours dans la galerie de la queue, prennent place à la suite des personnes qui la forment déjà et, faisant alors partie de cette queue, entrent dans le théâtre de la façon ci-dessus décrite pour les piétons. De cette manière l'installation est complète et chacun suit le chemin désigné sans embarras ni hésitation.

Il ne reste plus qu'à examiner les vestibules afférents aux spectateurs venant en voiture et qui sont déjà munis de leurs coupons ou de leurs entrées. Cela va se déduire de la marche même que doit suivre cette dernière catégorie d'arrivants. Les voitures s'arrê-

tent sous la descente à couvert; les spectateurs quittent leurs équipages et se divisent alors en deux flots: ceux qui n'ont pas de billets tournent à gauche ou à droite, suivant l'orientation de la descente à couvert, et vont retrouver la queue dans la galerie chauffée; ceux qui doivent entrer directement pénètrent par une ou plusieurs portes de face dans un premier vestibule fermé de portes battantes et qui forme ainsi tambour, c'est-à-dire qui sert d'intermédiaire entre l'air du dehors et l'air chauffé du dedans. Après ce vestibule ou tambour doit se trouver un autre espace, où les valets de pied et les gens de service peuvent débarrasser leurs maîtres des vêtements de route, devenus inutiles dans une pièce close et d'une température modérée. Cet espace doit servir aussi de salle de réunion pour ces mêmes gens qui attendent leurs maîtres à la sortie, soit pour les vêtir à nouveau, soit pour aller chercher les voitures.

C'est alors que les spectateurs doivent pénétrer dans un grand vestibule assez vaste, bien éclairé, muni de glaces où les dames puissent ajuster leur toilette, avant d'arriver à l'endroit commun où déjà elles s'offrent aux regards. Ce vestibule fait l'office, pour les personnes venant en voiture, du grand vestibule déjà décrit pour les personnes venant à pied; de même que les pièces qui le précèdent font l'office du porche indiqué sur le devant de la façade. Mais ces vestibules doivent différer d'aspect. Le premier est, ainsi que je l'ai dit, une espèce de salle des pas perdus; le second est plutôt un grand salon destiné à la partie la plus élégante de la société. Les femmes viennent rarement à pied dans un grand théâtre, et si le vestibule des piétons est plutôt affecté aux hommes, le con-

traire a lieu pour ce nouveau grand salon, qui est surtout affecté aux femmes; non pas qu'elles y soient seules, mais parce qu'elles y sont en majorité. On comprend dès lors que le caractère décoratif des deux divers vestibules doit être différent suivant leur différente destination, et que si le premier doit avoir un aspect plus grandiose et plus simple, le second doit avoir un aspect plus intime et plus élégant.

C'est alors que, les préparatifs d'entrée étant faits, les derniers arrivants se dirigent vers les escaliers qui les conduisent à leurs loges ou à leurs places réservées, et nous les retrouverons avec tous les autres spectateurs lorsqu'il s'agira particulièrement de ces escaliers, qui sont le point de réunion à l'arrivée et le point de diffusion au départ.

Ainsi, pour ce dernier service : descente à couvert, premier vestibule de passage entre l'air extérieur et l'air intérieur, vestibule ou espace pour les valets de pied, puis grand vestibule ou salon d'attente et de repos provisoire.

Toutes les installations ci-dessus désignées résument tout ce qui est utile à l'entrée de tous les spectateurs, tel que la pratique et la théorie l'indiquent. Et, quelles que soient les dispositions que l'architecte ait cru devoir prendre ou qui lui seront imposées par la forme et les dimensions du terrain disponible, ce service important de l'introduction des assistants au théâtre ne sera vraiment complet que lorsque les vestibules indiqués auront été largement agencés.

Mais ce n'est pas seulement à l'entrée que ces vestibules doivent servir; ils doivent aussi être utiles pour la sortie, et il s'agit alors de savoir si les dispositions adoptées pour la première indication seront

efficaces pour la seconde. Là il n'y a plus que trois divisions, la catégorie de la queue étant supprimée ; les spectateurs se partagent ainsi : Ceux qui s'en vont à pied, ceux qui partent en voitures non retenues, c'est-à-dire en voitures de place stationnant sur la voie publique, et ceux qui retrouvent leurs voitures à la fin du spectacle, que ces voitures soient équipages de maître ou seulement véhicules retenus *ad hoc*.

Examinons la marche de ces diverses catégories et commençons par la première, celle des spectateurs qui partent à pied.

Ainsi que pour l'entrée, la sortie des piétons doit se faire par la façade, afin de ne pas se mêler à la file des voitures en mouvement. C'est principalement pour cela que la descente des voitures a été reportée sur les côtés; et sans plus insister sur ce point initial des dispositions déjà résultantes de nos raisonnements, je rappelle le fait et cela suffit. Pour retrouver ces issues de la façade, la foule suit le chemin d'arrivée; les escaliers conduisent au vestibule de contrôle, et de ce vestibule on passe ensuite et naturellement dans le premier grand vestibule que nous avons déjà plusieurs fois étudié. C'est dans cette grande salle chauffée et close que se donnent les rendez-vous d'attente, que se font les adieux de bonne compagnie, et que l'on peut au besoin rester quelques instants. J'ai dit qu'à l'entrée peu de personnes s'arrêtent dans ce vestibule; mais j'ai indiqué ce qui s'opposait à cet arrêt qui peut-être un jour deviendra habituel. A la sortie l'arrêt aussi se produit fort peu, et chacun s'enfuit en hâte; mais par des raisons analogues à celles que j'ai données pour l'arrivée, on peut conclure que l'usage se modifiera à la sortie, et que le

départ sera moins précipité qu'actuellement. Dans tous les cas, il faut prévoir ce changement possible et même probable, et alors le grand vestible deviendrait indispensable au départ autant qu'à l'arrivée. Quoi qu'il en soit, les spectateurs sortants pénètrent dans cette grande salle; si le temps est favorable et que le retour à pied soit décidé, les grandes portes de sortie de la façade donnent issue à la foule qui arrive sous le portique d'entrée, se repose un instant sur le grand perron, et se divise alors suivant la direction que prendra chacun des spectateurs.

Si le temps est mauvais, et que l'on se décide alors à prendre une voiture, on quitte le grand vestibule, soit pour retrouver une des galeries de la queue, qui sert alors de vestibule d'attente pour les voitures de place, si l'on va d'un côté du théâtre, soit pour entrer dans l'autre galerie qui sert également de vestibule d'attente si l'on se décide alors à faire retenir une voiture spéciale; dans ce cas l'on retrouve à l'extrémité de cette galerie les spectateurs qui ont des voitures déjà retenues. Cette évolution de ces piétons, qui ne se décident qu'après coup à prendre un véhicule, se fait donc à droite et à gauche du grand vestibule, pendant que ceux qui partent à pied quittent le théâtre en passant par le milieu et par les grandes issues de la façade.

Quant aux spectateurs qui sont décidés à l'avance à prendre une voiture non retenue, ils vont aussi, ou dans le grand vestibule et de là aux galeries latérales, tout comme les spectateurs qui ne cherchent une voiture qu'après réflexion, ou bien ils vont directement dans les galeries latérales, soit en passant seulement par le vestibule de contrôle et la salle où se

trouvent les bureaux de billets, soit en prenant immédiatement des escaliers de sortie, par des issues largement ouvertes et ménagées à cet effet; de cette façon ils se séparent plus vite et plus facilement de la foule des piétons qui se dirige vers la façade. La galerie de la queue servant alors de salle d'attente chauffée réunit un moment cette catégorie de spectateurs; les tambours de séparation facilitent une sortie graduée, et la file des voitures de place se présentant devant les portes ménagées pour la sortie, attendent les personnes qui doivent les prendre et qui, par suite de la division des flots de la foule, ne sont ni coudoyées par ceux qui s'en vont à pied, ni entravées par ceux qui ont des voitures spéciales. La circulation se fait dès lors avec facilité et sans crainte de confusion.

Il ne nous reste plus qu'à nous occuper des spectateurs qui sont attendus par leurs équipages. Je les prends comme les autres à la sortie des escaliers : ils pénètrent dans le grand vestibule-salon qui servait à l'entrée; les dames préparent leurs toilettes de retour, les valets de pied présentent les vêtements de dessus à leurs maîtres, les avertisseurs demandent les voitures. Pendant la recherche de celles-ci, l'attente se fait dans le salon confortablement agencé; les avertisseurs annoncent l'arrivée de la voiture réclamée; on quitte le salon, les valets de pied suivent et accompagnent; les portes de séparation entre les pièces chauffées et les pièces sans feu s'ouvrent, puis ensuite les autres portes entre les pièces seulement closes et le vestibule à l'air libre; les changements de température se font sentir graduellement, et l'on arrive enfin sous la descente à couvert, où la

voiture annoncée a eu le temps de pénétrer pendant la circulation faite du salon d'attente au trottoir de sortie; les spectateurs montent dans les équipages, s'échappent ou par la porte centrale si les voitures antérieures laissent le chemin libre, ou par une des portes de la descente centrale si le chemin direct est encore encombré; d'autres voitures viennent prendre la place des premières, pour être remplacées à leur tour, et, sans embarras, sans danger, les spectateurs quittent le théâtre pour retourner à leur demeure.

On voit par tout ce que je viens de dire et qui n'est que le résultat du raisonnement et de l'observation, que la disposition des vestitubles devient ainsi presque le résultat d'une formule, et si, comme je l'espère, la pratique consacre cette disposition générale, il ne restera plus à étudier que la question purement artistique qui, n'étant soumise qu'au sentiment personnel, ne doit pas être traitée dans ce chapitre, qui laisse de côté tout ce qui a rapport à la décoration proprement dite.

Je dois, avant de terminer tout ce qui se rapporte aux vestibules d'un théâtre, faire encore une observation qui, bien qu'étant fort simple, est néanmoins indispensable. C'est que toutes les portes de ces vestibules, quelles qu'elles soient, doivent toujours pouvoir s'ouvrir en dehors. En cas d'accident imprévu, de panique, de cohue ou de foule, les portes ainsi disposées céderont toujours devant la pression qui se fera au devant d'elles, et de cette façon les issues ouvertes permettront un écoulement facile; tandis que si ces portes, grilles ou tambours ne pouvaient s'ouvrir que du côté de l'intérieur, l'affluence des

arrivants massés devant ces fermetures, empêcherait qu'elles ne s'ouvrissent, et plus on se hâterait pour sortir, plus l'obstacle serait insurmontable. Cette réclusion forcée amènerait à de graves inconvénients et pourrait même causer de grands malheurs. Il est donc indispensable, je le répète, que toutes les portes s'ouvrent et se développent en dehors. Quant aux portes battantes qui servent le plus fréquemment, elles doivent s'ouvrir des deux côtés afin de n'opposer aucun obstacle à la libre entrée et à la libre sortie.

Je n'ai parlé dans ce chapitre que des grands vestibules principaux et pour ne pas entrer dans des détails trop minutieux, je dois laisser de côté tous les petits vestibules secondaires, qui, tout en devant être étudiés avec soin et suivant leurs usages particuliers, n'ont pas l'importance des grandes dispositions typiques, nécessaires aux grandes évolutions normales opérées par les spectateurs.

CHAPITRE IV.

ESCALIERS.

Nous touchons ici à une des dispositions les plus importantes des théâtres, non-seulement parce qu'elle est indispensable à la facilité des dégagements et de la circulation, mais encore parce qu'elle produit un motif artistique qui peut se développer largement, et concourir à la beauté générale de l'édifice.

Cependant il faut avouer que dans le plus grand nombre de salles françaises ou étrangères, l'oubli de la composition rationnelle des escaliers se fait sentir. On peut, il est vrai, citer plusieurs édifices où les emmarchements sont bien disposés : le théâtre Carlo Felice à Gênes, le grand théâtre de Munich, qui, de chaque côté d'un vaste vestibule, développe deux grandes rampes en marbre de couleur et dont le parti rappelle celui du théâtre de l'Odéon de Paris; puis le théâtre de Bordeaux, dont l'escalier a une renommée

populaire; puis d'autres encore élégamment disposés, comme dans les nouveaux théâtres parisiens. Mais, en somme, la presque totalité des salles de spectacle est incomplète sous ce rapport : les escaliers sont petits, mesquins et ont tout au plus l'importance d'escaliers secondaires. On ne les voit qu'après maints détours ; on ne les trouve qu'après maintes recherches, et le motif décoratif est souvent bien délaissé. Aussi, sauf l'étude des théâtres que j'ai cités et auquel il faut ajouter le nouvel opéra de Vienne, l'architecte a plutôt à regretter l'insuffisance d'ampleur des escaliers construits actuellement qu'à les prendre pour modèles. Je sais fort bien qu'il ne faut pas accuser les architectes de ces théâtres de la mesquinerie des escaliers : le terrain est souvent exigu, les dispositions sont commandées par des programmes définis, et si l'on éprouve des regrets de voir l'abandon qui est fait de la grande disposition des marches, on excuse l'artiste, qui, gêné dans ses opérations, n'a pu faire que le strict nécessaire là où il eût fallu plutôt un peu de superflu.

Du reste, lors de la construction des théâtres primitifs, les monuments destinés aux représentations théâtrales étaient édifiés suivant les premiers errements. On demandait peu parce que l'on se contentait jadis de peu, et personne ne supposait alors qu'indépendamment du spectacle des pièces représentées, la vue de grands escaliers remplis de monde fût aussi un spectacle pompeux et élégant. On ne cherchait que les moyens d'arriver dans la salle, on ne cherchait pas un motif architectural; et cependant les grands et beaux escaliers n'étaient pas rares dans d'autres édifices; les palais, les musées, les couvents

même, avaient déjà des escaliers monumentaux, qui sont encore admirés de tous. Ce n'était donc pas l'impuissance artistique qui amenait ainsi à sacrifier cet important motif; c'était, j'en suis convaincu, ou le manque de ressources, ou bien le manque de terrain, ou la volonté, logique alors, de ceux qui exécutaient.

Mais aujourd'hui où le luxe s'est étendu, où le confortable est réclamé partout, où dans les grands théâtres la sortie des spectateurs est suivie avec intérêt par ceux qui aiment à voir le mouvement d'une foule élégante et variée, la facilité des communications qui est exigée maintenant, le plaisir des yeux qui veut être satisfait en même temps que celui de l'esprit, tout impose à l'architecte des dispositions larges et monumentales et des escaliers vastes et commodément distribués. Dans un grand théâtre il ne faut pas d'indécision sur la route à suivre à l'entrée et à la sortie, et il est nécessaire que le motif utile par excellence soit aussi un motif artistique qui prédispose déjà aux splendeurs de la mise en scène et au brillant chatoiement de la toilette des femmes.

Il faut donc partir de ces deux points pour rechercher la forme et la place des escaliers. Il faut être guidé dans cette recherche par l'étude pratique des mouvements de la foule et par le désir de développer l'art sur une grande échelle et avec somptuosité.

Voyons d'abord les dispositions générales à donner aux escaliers.

Quels que soient les sentiments que l'on professe pour les principes d'égalité, il faut bien reconnaître que dans un théâtre on ne pourra jamais faire que toutes les places soient également bonnes. Si des différences de qualités existent, cela amènera natu-

rellement à des différences de prix de location; puis cette différence de prix de location influera encore à son tour sur la différence du confortable et du luxe. C'est un cercle dont on ne pourra guère sortir; de sorte que, tout en faisant son possible pour que chacun n'ait pas à se plaindre, on sera néanmoins amené à créer plusieurs catégories de places, qui, pour simplifier la question, pourront se réduire à deux principales : les places ordinaires et les places de luxe.

Cet axiome posé, posons-en un autre non moins évident, et qui se rapporte à la division de la foule. Il est indispensable, pour le bon ordre, la facilité des mouvements, la rapidité des communications, qu'il n'y ait pas qu'une seule voie, et il faut au contraire partager les chemins de manière à ce qu'ils partagent les spectateurs. Les escaliers étant naturellement, dans un théâtre, une des voies les plus fréquentées, puisqu'on ne peut arriver aux divers étages de la salle ou en descendre qu'en gravissant ou descendant des marches, les escaliers, dis-je, doivent dès lors être ainsi divisés et offrir divers chemins aux personnes qui les parcourent. Cette vérité est aussi claire que la première; il est inutile de la discuter, il suffit de l'énoncer et de la mettre ensuite en pratique.

D'après ces axiomes indiqués, la séparation la plus rationnelle, la séparation principale sera celle afférente à la nature des places. Les points d'arrivée étant divers, il est logique que l'on diversifie les routes qui y conduisent. Il faudra donc alors diviser les escaliers en deux catégories typiques : les escaliers servant aux places ordinaires et les escaliers servant aux places de luxe; de cette façon le chemin sera tracé pour chaque nature de place et la confusion sera évitée.

Je sais bien que quelques formalistes égalitaires diront qu'il y a dans cette division initiale une espèce de défaveur jetée sur une partie des spectateurs, et que le théâtre doit appartenir à tous, sans distinction de catégorie. Je ne verrais certes pas grand mal à ce qu'il en fût ainsi; mais s'il faut faire passer deux ou trois mille personnes par le même chemin, ce chemin sera forcément encombré, et si tout le monde était traité de même, il en résulterait que tout le monde serait traité fort mal; je ne vois pas trop alors ce qu'y gagnerait la dignité. Puisque personne ne rougit d'aller au parterre ou aux troisièmes loges, je ne vois pas pourquoi l'on rougirait de s'y rendre par une voie autre que celle suivie par les spectateurs qui vont aux premières loges. Quand, dans la rue, je passe sur les trottoirs, je ne me sens nullement blessé de laisser le milieu de la chaussée aux voitures : c'est une garantie de sécurité et de circulation plus facile pour tous, et voilà tout. Il n'y a rien là dedans qui puisse porter atteinte à la dignité de personne.

Il faudra donc dans tout théâtre d'abord un escalier destiné aux places de luxe, un escalier d'honneur, si si l'on veut prendre ce nom, en supposant qu'il se rapporte non aux personnes qui le gravissent, mais bien à l'emplacement qu'il occupe. Puis il faudra d'autres rampes destinées aux places secondaires. C'est là la division principale sur laquelle j'ai déjà insisté, et sur laquelle j'insiste encore. Mais il faut bien faire attention que la mode influe sur la qualité et la valeur des places, et que, si les catégories peuvent se modifier, il n'en est pas de même des escaliers. Tels ils sont construits, tels ils doivent rester. Or, pour qu'ils soient toujours utiles, quelles que soient

les variations des désignations des places, il faut qu'ils ne soient pas isolés entre eux, afin que le passage de l'une à l'autre rampe puisse se faire facilement. Ainsi, le grand escalier d'honneur doit pouvoir communiquer avec les escaliers secondaires, pour que, suivant les cas, on puisse aller facilement de celui-ci à ceux-là, et réciproquement. Pour prendre un exemple, les secondes loges seront considérées comme places ordinaires ou places de luxe, suivant la nature des théâtres, la qualité des spectateurs, l'affluence des auditeurs, et suivant bien d'autres conditions variables; il est bon alors que les occupants de ces loges puissent arriver à leurs places en prenant ou les escaliers secondaires, ou, au départ, l'escalier d'honneur. En résumé, il faut diviser le public, puisque cela est indispensable, mais il faut faire cette division de manière à ce qu'on puisse la supprimer au besoin.

Ces considérations générales admises, nous pouvons aborder de plus près la question de l'emplacement des escaliers.

Il vient tout de suite à l'esprit que la place indiquée pour le grand escalier doit être une place centrale. Si cet escalier était placé latéralement, non-seulement il ne pourrait desservir facilement qu'un côté des places, mais encore il contraindrait les spectateurs qui vont de ce côté à l'autre à traverser, à un instant donné, la foule qui pourrait se trouver au centre. Cela est tellement évident qu'il est inutile d'insister davantage sur ce point, et qu'il est positif que le grand escalier doit occuper la place noble de l'édifice, c'est-à-dire être situé dans l'axe du bâtiment, de la salle et du vestibule, abstraction faite de sa forme particulière.

Si donc la place de ce grand escalier est ainsi dési-

gnée, il en résultera que les escaliers secondaires devront être placés latéralement, c'est-à-dire à droite et à gauche de l'escalier principal. Je dis à droite et à gauche et non à droite ou à gauche; car il est de toute utilité que la foule nombreuse des places secondaires soit divisée dès le principe par orientation, sinon il y aurait croisement et embarras à chaque étage et indécision sur le chemin à suivre. Il faut donc que les spectateurs qui doivent gravir ces escaliers, dès qu'ils ont pénétré dans les vestibules soient guidés du côté où se trouvent leurs places, et cela ne peut se faire qu'en divisant en deux parts le courant ascendant et descendant.

Au surplus, puisque par sa destination même toute salle de spectacle doit être symétrique en plan, il est logique que tous les dégagements qui l'accompagnent soient aussi symétriques. Ce qui se trouve à gauche doit se retrouver à droite lorsque les services sont complétement identiques; et, par toutes ces raisons, par le simple bon sens comme par l'étude, par la discussion comme par le sentiment, on arrive toujours à cette disposition fondamentale que rien ne peut modifier : escalier d'honneur au centre, et escaliers secondaires à droite et à gauche de ce grand escalier central. C'est le point de départ de la composition de cette partie d'un théâtre, composition qui doit alors être complétée par l'étude des dispositions des marches et celle de la facilité de communication entre les divers emmarchements. C'est de cette étude que nous devons nous occuper maintenant.

La disposition des emmarchements du grand escalier central peut se faire de plusieurs manières, et de plusieurs manières elle peut être bonne et monumen-

tale. La grandeur du terrain affecté au monument, le goût de l'artiste qui édifie, les diverses façons de comprendre la théorie de la circulation, peuvent amener à des résultats différents, il est vrai, mais qui tous peuvent être plus ou moins satisfaisants et donner naissance à un motif heureux. Aussi, sans vouloir prétendre à désigner ici la manière de résoudre le problème, je veux me borner surtout à en indiquer les diverses solutions, et ce que je dirai des avantages et des inconvénients inhérents à chaque parti, pourra servir à fixer la pensée et aider à choisir parmi ces solutions.

Il y a quatre grands partis divers auxquels on peut ramener tous les autres; il est inutile de les énoncer tout d'abord; ils vont se détailler et se présenter lors de la discussion de chacun d'eux, et cette étude montrera par la variété de leurs dispositions, que ces quatre partis résument à peu près les grands motifs d'emmarchements mis en usage. Ils peuvent se modifier de bien des façons; ils peuvent donner lieu à des agencements particuliers; mais en somme ils comprennent les types, abstraction faite des détails, et il sera toujours possible pour un esprit attentif de passer du type à la particularité.

Le premier motif, celui qui a le plus de simplicité, le plus de grandeur d'aspect, et qui dès l'abord est présent à l'esprit de l'architecte, est l'emmarchement droit et d'une seule volée, c'est-à-dire qu'une fois arrivé dans la cage de l'escalier, on trouve devant soi une grande et large montée qui ne permet aucune hésitation sur le chemin à suivre. La route est tracée, le chemin est facile, l'aspect est monumental, et le motif est franc et accusé. En laissant à droite et à gauche de la montée centrale des espaces suffisants, soit pour

la circulation de plain pied, soit pour la circulation descendante, la cage s'élargit, se développe, prend de l'ampleur et forme un large et beau vaisseau que l'on peut décorer avec noblesse et splendeur. Si donc l'on ne considérait que ces qualités, le grand escalier droit, la grande rampe centrale, serait certainement un motif à employer, et l'architecte, heureux de trouver dans une telle disposition un ensemble magnifique, s'empresserait de l'accueillir. Mais il faut aller plus loin et regarder au delà de la première impression; il faut, si les qualités vous séduisent, étudier aussi les défauts et se demander si cette belle disposition n'a pas quelques imperfections pratiques, qui doivent faire hésiter à l'employer pour un théâtre.

C'est, hélas! ce qui arrive. Malgré le désir de l'artiste de créer une ordonnance somptueuse, il doit avant tout, car c'est là le but, rechercher si la somptuosité ne nuit pas à la commodité, et cette recherche faite, il sera conduit le plus souvent, mais non sans regrets, à repousser cet emmarchement direct, qui lui eût fourni un splendide motif de composition.

Voyons donc les difficultés qui se présentent, et si elles doivent être prises en considération. Si l'art théorique ne peut aussi être l'art pratique, ayons alors le courage de renoncer aux ressources offertes, ou plutôt rêvées, et réservons pour un autre édifice cette grandiose disposition.

D'après la coutume adoptée dans presque tous les théâtres et qui paraît devoir être maintenue, comme je le dirai plus loin, le foyer, les galeries principales de promenade doivent être à la hauteur des premières loges, c'est-à-dire à l'étage noble, où l'on réunit le luxe et le confort. Il résulte de cette disposition que, pour

aller du pied de l'escalier aux premières loges alors placées au premier grand étage de l'édifice, il faut monter d'abord la hauteur du rez-de-chaussée aux stalles d'amphithéâtre ou aux baignoires, puis la hauteur des baignoires aux premières loges, c'est-à-dire deux hauteurs de galeries ordinaires de communication. Or le minimum qui, dans un grand théâtre, puisse être adopté pour l'élévation de ces galeries, est d'environ trois mètres. C'est peut-être un peu élevé pour les services eux-mêmes, mais c'est déjà bien bas pour les galeries et couloirs qui contournent la salle. C'est donc un compromis entre ces deux données, et la hauteur de trois mètres paraît la moyenne qui doit être adoptée, au moins pour les étages inférieurs.

Pour un escalier monumental où les marches doivent être fort douces, il faut supposer pour une hauteur de 3 mètres au moins 22 marches de montée; cela donne pour le développement horizontal, pour la surface couverte en plan par toutes ces marches, qui auront environ 35 centimètres, une longueur de plus de 7 mètres, et, quelle que soit la forme particulière de l'emmarchement, il faudra toujours compter sur cette longueur.

Voyons donc à quoi aboutissent ces mesures, un peu abstraites sans doute, mais que je dois donner à l'appui du raisonnement qui va suivre.

Puisque l'escalier droit et central monte deux étages, il est indispensable qu'il serve sur son parcours aux premières places de luxe, stalles d'amphithéâtres, balcons ou baignoires, qui se trouvent à mi-chemin des premières loges. Il faut donc qu'à mi-chemin de la montée se trouve un palier, qui permette, soit par une espèce de pont, soit par un palier continu, par une

route quelconque en un mot, d'échapper à droite et à gauche de la montée centrale, afin que les arrivants puissent se rendre aux places ci-dessus désignées. Il faut de plus qu'à l'arrivée supérieure des marches, il soit établi un autre palier; car l'une des conditions indispensables des emmarchements est qu'ils n'aboutissent pas sans arrêt devant les baies d'entrée; cela est non-seulement indispensable au point de vue pratique, mais encore au point de vue purement artistique. Je n'insiste pas sur ce point qui est élémentaire, que tous les artistes connaissent, et que tout le monde peut juger, s'il veut étudier un peu l'effet que produisent à la vue les emmarchements sans palier et les emmarchements avec palier.

Il faudra de plus pour le système qui nous occupe ici, un espace assez grand avant de trouver les premières marches, car il est tout aussi désagréable de partir sans palier de repos que d'arriver sans palier d'arrêt. Or pour avoir des proportions satisfaisantes, ces grands paliers doivent avoir au moins autant de profondeur qu'ils ont de largeur, c'est-à-dire doivent être aussi profonds que la largeur des escaliers. Mais comme le grand escalier central ne sera réellement utile que s'il suffit à la circulation facile de la foule, et s'il a un grand développement, il faudra lui donner au moins cinq mètres de largeur, et encore est-ce là le minimum.

Cette dimension de 5 mètres se trouvera donc d'abord au palier du bas, puis au palier médian, puis au palier supérieur, ce qui donnera pour le tout une profondeur de 15 mètres; à cela encore il faut naturellement ajouter les deux rampes ci-dessus signalées, et qui ont à elles deux environ 15 mètres; ce qui pro-

duit pour tout l'ensemble un développement en profondeur d'environ 30 mètres, et cela, bien entendu, sans compter les épaisseurs des murs qui contournent la cage.

Certes il n'est pas impossible de construire une cage d'escalier de cette dimension, et cette dimension même donnerait grand effet au motif; mais ce qui est plus difficile c'est d'avoir pour un théâtre un terrain qui permette un semblable développement. Néanmoins je passe sur cette difficulté qui peut être supprimée dans un théâtre théorique, et il suffit de la signaler sans la regarder comme insurmontable. Mais alors le motif construit avec ces dimensions amènerait l'inconvénient de séparer trop complétement la salle des foyers. Bien que ce défaut puisse être quelque peu pallié par la disposition des parties latérales, qui peuvent elles-mêmes servir au besoin de galeries de promenade, bien même que cet éloignement puisse fournir à ces galeries de communication le moyen de s'établir grandement et de devenir ainsi larges et mêmes somptueuses; il n'en est pas moins vrai qu'il faut une limite à tout et que l'on pourrait craindre que les dimensions exagérées des escaliers, ne nuisissent à la facilité des relations entre les foyers et la salle. Pourtant, je le répète, cet inconvénient n'est en somme que relatif; il peut être corrigé et donner même naissance à d'heureuses solutions. Mais il en est un autre qui paraît bien plus grave et dont il faut nécessairement tenir compte.

Le grand escalier central aboutissant directement au milieu du couloir des premières loges, s'éloigne ainsi des escaliers latéraux et il se produit alors une solution de continuité entre ces divers escaliers.

Or puisque, comme nous l'avons vu plus haut, il

est important que tous les escaliers communiquent entre eux, il y a donc là un défaut réel qui se ferait sentir à chaque ascension, une séparation complète entre les diverses communications des places, un isolement qui causerait de grands embarras, une entrave enfin qui serait permanente. Aussi, comme avant toute idée de splendeur et de désir artistique, l'architecte doit s'occuper des idées de raison et des désirs pratiques, s'il ne trouve pas le moyen de remédier à ce défaut signalé, il ne doit pas hésiter à repousser cette disposition qui, tout en fournissant un motif facile à étudier et d'un effet certain, pèche par un côté important. L'art n'est complet qu'autant qu'il satisfait entièrement à son programme, et, dût-il en coûter un peu à l'artiste, c'est le programme raisonnable et raisonné qui doit l'emporter.

Le deuxième grand motif d'escalier qui peut être employé et qui de fait a été employé souvent, et parfois avec bonheur, est l'arrangement de deux rampes opposées partant d'un grand vestibule central, et aboutissant à droite et à gauche du théâtre. L'Odéon de Paris est ainsi composé, et l'aspect de cette disposition est monumental. Le grand théâtre de Munich, que j'ai déjà cité, a le même parti, et l'effet en est aussi très-grand.

Cet arrangement n'a pas les mêmes inconvénients que la disposition d'une seule rampe centrale; elle ne repousse pas trop la salle du foyer, et si les escaliers latéraux sont placés aux extrémités des rampes opposées, la communication du grand emmarchement avec les emmarchements secondaires, peut être facilement agencée.

De plus ces deux rampes opposées forment pour

ainsi dire amphithéâtre l'une à l'autre, et groupent d'une façon harmonieuse et vivante les personnes qui montent et qui descendent; double spectacle, où chacun est à la fois acteur et spectateur. Dans ce parti tout paraît donc convenir aux services, et donner à la manifestation artistique tout son développement et tout son prestige. Aussi l'on ne peut qu'approuver en principe cette grande et belle disposition.

J'ai déjà dit que presque tous les moyens employés n'étaient pas sans inconvénient; celui-ci ne fait pas exception, et par son ampleur, sa grandeur même, il a un désavantage qu'il est bon de signaler. Il va toujours sans dire que je parle d'un grand théâtre où le foyer est à la hauteur des premières loges, où il faut toujours monter deux étages pour arriver à ces loges, où l'élévation moyenne des couloirs de la salle est de trois mètres. Or nous avons vu précédemment qu'une seule révolution centrale établie dans ces conditions avait un développement d'environ trente mètres. Avec les deux révolutions opposées il faudra au moins le double, car le vestibule central devra avoir au moins dix mètres de largeur, pour être en rapport avec le service et la circulation des deux grands escaliers. Cela donnerait donc à l'ensemble des deux rampes une longueur totale d'environ soixante mètres. Mais, comme la plus grande largeur que l'on puisse donner à une salle où il faut entendre, ne dépassera jamais quarante mètres, compris le salon des loges, il en résultera qu'il faudra du haut des rampes revenir sur ses pas pour retrouver les loges et les couloirs.

Certes, si les vestibules ou galeries où l'on passera pour faire ce trajet sont vastes, bien disposés et largement décorés, il n'y aura pas grand dommage, et la

circulation plus longue deviendra par cela même plus facile. Mais il n'est pas moins vrai qu'il est un peu illogique de dépasser le but avant d'y arriver, et il serait mieux sans doute que l'arrivée eût lieu au point même où elle est le plus centrale. Néanmoins je le redis, ce petit inconvénient, que je devais toutefois signaler, n'entache pas d'un vice irrémédiable cette grande disposition, qui pourrait être fort bien admise comme remplissant les conditions requises à la facile circulation des spectateurs et à l'ordonnance architecturale.

Il est même certain qu'à mi-chemin, à la hauteur des baignoires, les baies placées au droit du premier palier, arriveront dans les couloirs à une plaee très-bien calculée pour les services, et que sur ce point encore la logique est satisfaite.

Mais il y a un autre point qui n'a peut-être pas droit à l'immunité. C'est la circulation de la salle aux foyers. En effet de deux choses l'une : ou il faudra éviter les rampes et aller de la salle aux foyers en passant aux extrémités, ou bien, comme à l'Odéon (en supposant que l'escalier lui-même ne servît pas de foyer, ce qui est inadmissible pour un théâtre complet), ou bien, dis-je, on passera au-dessus du vestibule central du rez-de-chaussée.

Dans les deux cas, il y a défaut : si l'on passe par les extrémités, il faudra de nouveau faire le chemin déjà fait à l'entrée, c'est-à-dire partir des loges, longer la rampe d'ascension, et traverser les paliers extrêmes pour aller aux foyers. Comme je l'ai dit ci-dessus, si ce chemin est large et bien tracé, l'inconvénient sera diminué, mais il n'en existera pas moins; il y aura une espèce d'isolement entre les deux points d'arrivée et de départ, et cet isolement sera plus grand encore parce

qu'il faut changer de direction pendant la route. Cela peut suffire pour faire hésiter à prolonger sa promenade, et dès lors le foyer n'a plus sa raison d'être. Je le répète encore, ce n'est pas un vice constitutionnel, mais néanmoins il y a dans ce fait un certain empêchement à la circulation directe qui doit faire réfléchir lorsque l'on veut employer ce motif.

Il en serait autrement si, au lieu d'être forcé de passer aux extrémités des rampes, on pouvait passer au-dessus du vestibule central du rez-de-chaussée; là alors la circulation est directe et le but nettement indiqué, et il n'y a plus dès lors de reproches à faire sur la disposition, quant à ce qui touche la facilité des communications. Mais alors il se présente un autre inconvénient; si le vestibule du rez-de-chaussée s'arrête à la hauteur du foyer, il coupe alors tout l'ensemble des rampes en deux parties; au lieu d'avoir une seule cage ouverte, large et monumentale, on a par le fait deux cages distinctes et séparées qui, si grandes qu'elles soient, si bien décorées qu'elles puissent être, n'auront jamais l'aspect de simplicité et de noblesse d'une cage unique; le motif est défloré, l'unité est détruite, et le grand avantage artistique de cette disposition double est presque annihilé par ce scindement en deux parties.

Je crois en avoir dit assez, sinon trop, sur cette disposition; chacun peut se faire une idée suffisante des résultats qu'elle peut offrir. C'est maintenant au goût de l'artiste et à la comparaison des éléments divers à amener à la solution; ces éléments assez complexes peuvent permettre une certaine hésitation, à moins qu'un autre motif ne puisse plus facilement résoudre les difficultés du grand problème posé à l'ar-

chitecte, et dans ce cas l'hésitation n'est plus permise; il faudra abandonner le motif discuté pour choisir le motif indiscutable.

Il est un troisième parti qui participe du précédent, mais qui a peut-être sur lui un certain avantage. Il consiste en ceci : les rampes opposées, au lieu de se prolonger jusqu'à l'étage des premières loges, une fois arrivées au palier des baignoires, se retournent sur elles-mêmes et viennent alors aboutir au grand palier placé au-dessus du vestibule central du rez-de-chaussée. On comprend qu'ainsi l'arrivée des rampes est plus voisine des loges, que l'escalier étant moins développé dans le sens de la largeur du théâtre, la circulation de la salle aux foyers est plus directe, et que ce que l'on reprochait sur ce point au second parti n'existe plus dans ce troisième. Donc avantage de ce côté; mais d'autre part la communication avec les escaliers secondaires se fait à l'étage des baignoires, et la partie supérieure de l'escalier principal doit déjà être délaissée par les personnes qui doivent aller aux secondes loges. Il y a là, si je puis dire ainsi, une espèce de moins-value de confortable et de parade qui doit influer sur la location de ces secondes loges. Or, lorsque l'on construit un édifice, comme il faut penser à toutes choses, même aux préjugés du public, il faut prendre cette entrave en considération. De plus, l'arrivée se faisant au-dessus du vestibule du rez-de-chaussée, supprime comme dans le parti précédent l'élévation et la grande ordonnance de la cage et produit encore ainsi deux cages distinctes, toujours un peu mesquines, si on les compare à un grand vaisseau unique, spacieux et grandiose.

On peut néanmoins remédier en partie à ce défaut en disposant l'arrivée des deux rampes supérieures, non plus sur la surface totale du plafond du vestibule du bas, mais seulement sur un palier de la largeur même de l'emmarchement. De cette façon, sauf l'emplacement de ce palier, le vaisseau est libre dans toute son étendue; les deux rampes s'éloignent, puis se rapprochent et se rejoignent, mais cela alors dans une salle unique, qui n'est plus divisée par un plafond intermédiaire. Cette disposition paraîtrait alors convenable dans tous les cas, si l'on ne devait reprocher à ce palier de couper encore l'ordonnance architecturale du côté où il est établi, et de masquer ainsi en partie la paroi du fond de la cage aux spectateurs qui arrivent et commencent à gravir les marches. En effet, la saillie des rampes et du palier est un obstacle réel à la libre direction des rayons visuels dirigés du bas, et quel que soit le talent avec lequel ce motif sera étudié, il n'en paraîtra pas moins souvent une adjonction désagréable. Si le palier a environ cinq mètres de large et qu'il soit placé à six mètres au-dessus du sol, les spectateurs qui commencent la montée de la première rampe auront au moins quatre ou cinq mètres du bas de la paroi du fond, cachés à leurs yeux par la saillie de cet ajustement.

Je ne veux pas dire cependant que ce défaut suffise pour faire rejeter quand même le parti; car il y a tant de manières de composer une ordonnance artistique que je n'ai pas la prétention d'affirmer que l'inconvénient signalé ne puisse être, non pas supprimé, mais au moins modifié de façon à produire un effet satisfaisant. J'ai voulu seulement indiquer le motif, en dire les grandes qualités, et attirer l'attention sur la

partie qui offre le plus de difficultés quant à l'arrangement artistique.

Après ces diverses dispositions, il en reste encore une autre, et comme c'est celle que j'ai cru devoir adopter, il va sans dire que les qualités m'ont paru primer les défauts.

Ce motif n'est certes pas tout nouveau. Il se retrouve dans bien des escaliers du temps de la renaissance italienne; il fut employé parfois dans les édifices construits depuis deux siècles et il a fait la réputation du Grand-Théâtre de Bordeaux, et cela était justice, car ce grand escalier, construit par Louis, a certainement une disposition monumentale. Si le motif avait déjà été essayé avant Louis, au moins ce grand architecte lui a donné une place spéciale qui paraissait devoir convenir parfaitement à sa destination, et il l'a agencé d'une façon caractéristique. Depuis lors, cet escalier est resté comme un type que l'on a plus ou moins modifié, mais qui a gardé le grand avantage d'être simple et logique, alors que les théâtres construits à cette époque pouvaient bien souvent être blâmés sous ce rapport.

C'est, ainsi que je l'ai dit, le principe de l'escalier qui a été adopté au nouvel Opéra. Je pense, j'espère du moins, que je lui ai donné un caractère plus particulier, que je l'ai dessiné avec plus de souplesse; mais le parti initial dérive de cette disposition première, qui me paraît être la plus rationnelle et la plus conforme aux exigences de l'art et de la raison.

Au surplus, je n'ai pas à cacher la parenté fortuite du motif d'emmarchement des deux théâtres, et je suis d'autant plus à l'aise pour faire cette constatation que,

quel que soit le parti que j'eusse adopté, il eût toujours été jadis mis plus ou moins en pratique. Les dispositions sont restreintes, comme les formes générales. Il faut bien que l'on monte en avant, ou en arrière, ou à droite, ou à gauche, et c'est surtout dans la manière d'étudier et de comprendre un motif que la diversité et l'originalité se font sentir. Il est bien entendu que je ne parle que des rampes toutes seules, dont les arrangements sont limités, et non pas de la cage du grand vaisseau de l'escalier, qui laisse plus de liberté à l'artiste, qui peut être très-variée et peut être ainsi composée de jet sans reproduire des types consacrés.

Voyons donc quel est ce motif et quelles sont les raisons qui militent en sa faveur. La disposition est bien simple : dans l'axe de l'édifice, au milieu de la cage de l'escalier, se développe tout droit devant l'arrivant une grande rampe monumentale. Elle aboutit, après une première montée, à un palier qui précède une baie placée ainsi vis-à-vis de la rampe.

Arrivée à ce palier, la rampe centrale se divise en deux, l'une monte à droite, l'autre s'élève à gauche, et toutes deux aboutissent dans des galeries établies à la hauteur des premières loges. Cette donnée est, on le voit, presque naïve; mais malgré cette simplicité, elle peut néanmoins se plier à toutes les exigences des divers services. En effet, après la première montée, la porte centrale donne entrée aux places de baignoires ou de stalles d'amphithéâtre, et cela fait, les deux autres rampes supérieures donnent entrée aux premières loges. Or comme le développement de ces deux rampes opposées, plus le palier qui les sépare, peut n'avoir que vingt mètres environ, il en résulte d'abord

que l'arrivée se fait à peu près à la partie médiane des couloirs des loges.

De plus, et au devant de l'arrivée de ces deux rampes supérieures, peuvent se présenter directement en face les rampes consécutives des escaliers secondaires. Les spectateurs qui s'arrêtent aux premières loges tournent à droite ou à gauche, suivant la direction qu'ils ont prise à la montée, tandis que les spectateurs qui vont aux secondes loges continuent tout droit leur chemin. Il y a donc encore dans ce cas division de la foule, facilité très-grande de communication et arrivée logique à toutes les places.

Ces conditions remplies, examinons si les autres le sont aussi, si la communication des loges aux foyers est large et aisée. Ainsi que nous l'avons vu, la largeur de la cage ne peut guère dépasser vingt mètres, les galeries de passage établies de chaque côté de la cage centrale aboutissent au milieu des corridors de la salle, et dès lors ils sont à la plus grande proximité moyenne des places qui deviennent aussi à proximité des foyers, tout au moins par la vue directe du chemin; il n'y a ni embarras, ni détours pour aller alors de la salle à ces foyers, et de ce côté encore le problème paraît résolu.

Dans le parti précédent, nous avons vu que les deux rampes opposées se réunissant sur un palier central, masquaient en partie la paroi devant laquelle elles s'élevaient. Dans celui-ci, au contraire, les deux rampes opposées, au lieu de se réunir, s'éloignent l'une de l'autre, et le palier supérieur est supprimé; par suite l'obstacle signalé. Quant au palier intermédiaire, on conçoit que la saillie sur le mur du fond étant à une hauteur beaucoup moindre que celle du palier central



de réunion, et que les obstructions diminuant presque géométriquement par rapport à la quantité de l'abaissement, la porte du fond est à peu près toute découverte, tandis que les rampes latérales, arrivant en pente à l'étage des loges, ne cachent en rien cette arrivée; toutes les parois sont donc visibles; la cage est vaste et non encombrée, et si l'architecte la décore avec talent, le motif paraît devoir lui offrir toutes les ressources nécessaires.

Je cherche les inconvénients qui peuvent se trouver dans cette disposition, et à vrai dire je n'en trouve qu'un seul, que je dois néanmoins signaler. C'est que le palier d'arrivée des baignoires, ne pouvant le plus souvent dépasser la largeur de l'emmarchement, est dès lors relativement restreint dans ses dimensions, et que dès lors aussi il ne peut être ouvert qu'une seule baie plus ou moins grande dans l'axe de la rampe. Elle suffit largement pour l'arrivée; mais pour la sortie, il est à craindre qu'il n'y ait un peu de foule à cet endroit, d'autant plus que les personnes qui sortiraient par cette baie viendraient se confondre avec celles qui descendent des premières loges. Il y aurait certainement là un inconvénient assez grave, si l'on n'avait en somme cette disposition principale complétée par les escaliers secondaires, qui fournissant de larges vomitoires seront naturellement pris par les spectateurs arrivant des deux côtés des couloirs. Il n'y aura donc guère que la foule centrale qui prendra la voie des grands escaliers, et même, comme les portes spéciales qui, des couloirs, donnent accès aux places médianes, peuvent très-bien être placées à droite et à gauche, il en résulte qu'on peut croire que la porte du milieu suffira au service pratique de

la sortie. Du reste, il serait possible même, avec ce parti, de grandir encore les baies en grandissant le palier; mais alors on serait forcé d'écarter les deux rampes opposées et l'on retomberait dans les défauts que nous avons reconnus inhérents aux trop vastes cages.

Néanmoins j'ai dû signaler ce qui me paraît être le seul inconvénient de cette dernière disposition; mais quels que soient les reproches que l'on puisse faire à ce système d'escalier, ils sont bien moins nombreux que ceux que l'on peut adresser aux autres dispositions, et il semble que l'adoption de la rampe centrale, se divisant à mi-chemin en deux rampes opposées, est indiquée par la théorie. En tout cas, l'exemple sera fait maintenant d'une façon très-large, et le public pourra juger si l'architecte a raison d'employer un tel parti. Cela servira au moins à élucider la question, car la pratique dira mieux encore que toute discussion quels sont les défauts et les qualités de cette composition typique.

Mais quelle que soit la disposition adoptée pour le grand escalier d'honneur, elle doit être complétée par une adjonction importante, indispensable: c'est la circulation qui permet aux spectateurs de regagner le salon d'attente pour les voitures. Or, il y a là, et tout d'abord, une condition qu'il faut remplir : c'est celle de pouvoir faire cette évolution sans traverser la foule des personnes qui quittent le théâtre ou qui s'intéressent au tableau mouvant de la sortie. Il est bon que la vue de la descente de l'escalier soit facile, afin que le spectacle animé de cette descente puisse bien se présenter à tous les regards; mais il est bien aussi que les personnes qui dans cette descente ont pour ainsi

dire servi d'acteurs puissent, ce rôle terminé, retrouver leurs véhicules sans cohue ni embarras. Quelle est la disposition la plus rationnelle pour arriver à ce résultat? il est positif que cette foule descendante ne peut aller tout droit en avant, puisque c'est dans cette direction que se trouve le gros des spectateurs et que se rencontrent les personnes qui se dirigent vers la façade. Elle ne peut guère non plus se diriger sur les côtés, parce qu'alors elle rencontrerait la file des spectateurs, qui, des places de second ordre, s'en vont également vers le devant de l'édifice. Ne pouvant donc aller ni par devant, ni à droite, ni à gauche, il ne reste plus qu'une direction possible, c'est d'aller en arrière. Or, d'après la disposition déjà adoptée pour les descentes à couvert, on sait que c'est vers le milieu de l'édifice que ces descentes sont placées; c'est aussi vers le milieu de l'édifice que se trouve le grand salon d'attente; de sorte que la route rationnelle pour éviter la foule devient aussi la route rationnelle pour retrouver le salon. Puis comme la rampe centrale occupe le milieu de la cage de l'escalier, c'est donc en suivant une marche parallèle à cette rampe à droite et à gauche, et dirigée dans le sens opposé à la descente, que devra se présenter le chemin direct pour les personnes qui vont retrouver leurs voitures; tout cela est logique et s'enchaîne naturellement.

Mais il y a une autre condition à remplir, c'est de voir si cette dernière évolution doit se faire de plain-pied ou en descendant. Or, comme le salon d'attente ne peut être situé ni sous les portiques latéraux placés au rez-de-chaussée, ni sous les escaliers qui montent du fond, il n'y a plus de place libre que sous la salle, et il est évident alors que si le parterre est au-des-

sus de ce salon, il faudra descendre quelque peu du niveau de ce parterre, pour retrouver le sol de ce vestibule d'attente Il en résulte alors que les deux chemins latéraux et parallèles à la rampe centrale, devront ainsi être deux escaliers qui amèneront à retrouver le sol du salon d'attente, tout comme les marches du grand vestibule et du perron d'arrivée amènent à retrouver le sol de la place qui s'étend devant le théâtre.

De cette combinaison dérivera une disposition mouvementée et typique ; car la cage de l'escalier, au lieu de s'arrêter au premier sol, au niveau du parterre, descend plus bas. Les marches sont plus accentuées et plus diversifiées, puisque les rampes se balancent et se contrarient, et au lieu d'un grand escalier à trois rampes, toujours un peu froid malgré la souplesse des limons, on a un escalier à cinq rampes, qui a forcément un aspect monumental, accusé, sans froideur et sans sécheresse ; le motif devient moins banal, plus personnel, plus apte à la décoration, et il doit produire une composition originale dont on peut espérer un grand effet. Cette disposition complète l'ensemble des emmarchements du grand escalier, et il n'y a plus qu'à le décorer architecturalement, avec les ressources dont on dispose et avec le goût particulier qui convient à l'artiste. Mais en tout cas le motif est bien défini ; il est logique, presque sans inconvénients, et il paraît, au moins en principe, devoir être adopté pour un grand théâtre.

Il ne reste plus qu'une observation à faire sur la forme des marches, après avoir fait remarquer toutefois que la rampe centrale, qui se divise en deux parties, doit naturellement être plus large que ces deux

rampes opposées, qui déversent leur double contenu dans la première montée unique. Cela va de soi; l'indiquer, c'est le démontrer.

Si les marches étaient rigides, de forme rectiligne, si les diverses rampes se coupaient suivant des angles droits ou rebroussaient complétement chemin, il y aurait dans cette disposition non-seulement défaut d'ensemble et de grâce, mais encore défaut de facilité de circulation. On suit ordinairement la direction perpendiculaire au *nez* des marches; il en résulterait qu'à l'arrivée du palier intermédiaire, il faudrait brusquement changer de direction, et ce changement serait plus brusque encore à l'arrivée du palier inférieur, lorsque l'on déboucherait du salon d'attente, ou lorsque l'on y retournerait. Il est donc indispensable pour compléter ce motif de donner aux marches des courbures faciles, qui amèneront naturellement à suivre les directions des rampes. Il faut, pour arriver à ce résultat, supposer que l'ensemble de l'escalier est divisé en deux parties, la droite et la gauche, indiquer par la pensée ou tracer sur l'épure la ligne que l'on suivrait pour parcourir le chemin sans brusques ressauts, et se servir de cette ligne directrice ou ligne de *foulée* pour disposer les marches de telle sorte que les arrêtes lui soient à peu près perpendiculaires. De cette façon, la route est tracée naturellement et rationnellement, et l'on passe d'une rampe à l'autre, graduellement, sans secousse, sans hésitation, et suivant alors pour ainsi dire une ligne continue, ligne qui ne sera que légèrement infléchie à la traversée des paliers.

Si toutes ces dispositions sont adoptées, si toutes les données qui touchent à cette grande question de l'escalier central sont enfin suivies dans le sens que j'ai



indiqué, on pourra espérer que le problème n'aura pas été insoluble et que la formule pratique du grand escalier d'honneur aura été trouvée, au moins dans une de ses solutions.

Pour terminer ce qui a rapport au grand escalier, il n'y a plus qu'à dire quelques mots sur la composition générale du grand vaisseau. Il est bien entendu que je réserve la question purement artistique, c'est-à-dire l'ordonnance suivant laquelle l'artiste croit devoir décorer tout l'ensemble. Je ne veux qu'indiquer la proportion et la disposition principale de la cage, telles qu'elles se déduisent des partis adoptés.

La cage qui doit contenir les emmarchements devra, ainsi que nous l'avons vu précédemment, avoir une surface quadrangulaire d'environ 20 mètres de côté. Or, bien qu'il soit très-facile de couvrir un tel espace par un plafond, il n'est pas moins vrai que ce mode de couverture n'a pas le charme et la souplesse d'un système voûté. Les plafonds, lorsqu'ils ont une certaine étendue, produisent toujours à la vue un effet assez étrange; ils paraissent être plus bas vers le milieu que vers les points extrêmes, de sorte que la surface semble s'affaisser plus ou moins au centre. Cela est surtout remarquable dans les salles élevées. De cet effet, il résulte un certain malaise instinctif dont en général on ne se rend pas bien compte, mais qui n'en existe pas moins. Il est utile de débarrasser l'esprit de ce malaise, et de lui donner au contraire toute sécurité. La voûte seule ou tout au moins les voussures produisent l'effet opposé : le milieu de la surface est plus élevé, et la vue plus libre peut suivre plus facilement les surfaces des salles. Il n'y a plus alors à redouter cette solution de continuité un peu

revêche entre des parois verticales et une paroi supérieure horizontale ; je dis supérieure, car pour les sols cet effet n'existe pas, l'œil étant trop près de la surface pour que la déformation puisse se faire sentir ; puis le sol où l'on marche doit être bien défini et se distinguer nettement des parties portantes ou décoratives.

Il est donc bon, en ce qui touche l'art, de couvrir de grands espaces par des voûtes et des voussures, et c'est ce que tout esprit pratique adoptera lorsqu'il y aura à terminer la partie supérieure d'un grand vaisseau, quelle qu'en soit la forme.

La voûte sera donc mise en usage dans la grande cage ; il ne s'agit plus que de trouver par le raisonnement, qui vient au secours de l'imagination, la hauteur moyenne à laquelle telle voûte prendra naissance. Or, les rampes aboutissant au moins aux premières loges, il est évident que pour laisser au-dessus de la tête un espace suffisant et en rapport avec le grand vaisseau, la naissance de la voûte ne pourra avoir lieu qu'à la hauteur des troisièmes et quatrièmes loges. En ajoutant à cette hauteur de naissance la hauteur de la voûte elle-même, on voit que l'on arrive rationnellement à former ainsi un grand vaisseau, qui occupera toute la hauteur de l'édifice. Le grand escalier deviendra donc par cela un centre très-important, non-seulement par son développement en surface, mais encore par son élévation, et ce sera justice. Ce sera un hommage rendu à l'art architectural en même temps qu'une manifestation logique de la raison.

Il résultera de cette disposition que les planchers de chaque étage de loges viendront s'amortir contre les murs verticaux du grand escalier, et contourneront les

parois qui l'enceignent. L'escalier fera alors pour ainsi dire office de mur de façade, et les étages des loges représenteront les étages d'une maison ; mais pour poursuivre cette comparaison, il est certain que si les murs de façade étaient pleins, la vue des étages serait nulle, que si ces murs étaient percés d'ouvertures étroites, la vue déjà plus belle serait rendue incommode par le peu de facilité que l'on aurait d'en jouir, et qu'enfin si ce mur était largement percé, on pourrait alors et sans entraves profiter de toute la vue d'ensemble, qui se déroulerait devant les yeux.

Donc, si le grand escalier central est un endroit somptueux et mouvementé, si l'ordonnance décorative est élégante, si l'animation qui règne sur les emmarchements est un spectacle intéressant et varié, il y aura avantage à ce que chacun en profite. Si l'on dispose alors les murs latéraux de la cage de telle sorte qu'ils soient largement ouverts, toutes les personnes circulant à chaque étage pourront à leur gré se distraire par la vue du grand vaisseau et par la circulation incessante de la foule, qui gravit les rampes ou les descend. Il sera donc bon de disposer les parois verticales de façon à ce qu'elles soient très-grandement ouvertes sur la cage, et il sera bien encore d'installer au droit des ouvertures de larges balcons qui permettront une station commode et une vue libre et facile sur toutes les évolutions qui se feront dans le grand escalier d'honneur. Tout cela est rationnel, pratique, artistique, et amène inévitablement à un motif riche, grandiose et mouvementé. A chaque étage les spectateurs accoudés aux balcons, garnissent les murs et les rendent pour ainsi dire vivants, pendant que d'autres montent ou descendent, et ajoutent encore à la vie.

Enfin en disposant des étoffes ou draperies tombantes, des girandoles, des candélabres ou des lustres, puis des marbres et des fleurs, de la couleur partout, on fera de tout cet ensemble une composition somptueuse et brillante qui rappellera en nature quelques-unes des splendides dispositions que Véronèse a fixées sur ses toiles. La lumière qui étincellera, les toilettes qui resplendiront, les figures qui seront animées et souriantes, les rencontres qui se produiront, les saluts qui s'échangeront, tout aura un air de fête et de plaisir, et sans se rendre compte de la part qui doit revenir à l'architecture dans cet effet magique, tout le monde en jouira et tout le monde rendra ainsi, par son impression heureuse, hommage à ce grand art, si puissant dans ses manifestations, si élevé dans ses résultats.

Les escaliers secondaires conduisant à toutes les places et qui, comme il résulte de tout ce qui précède, doivent être placés à droite et à gauche du grand escalier central, peuvent affecter aussi diverses dispositions comme emmarchement, et se présenter de diverses manières pour l'entrée et pour la sortie. Les trois dispositions principales sont celles-ci : les rampes peuvent être établies sur un plan circulaire ou demi-circulaire ; elles peuvent être parallèles à l'axe du bâtiment, ou au contraire être perpendiculaires à cet axe.

La première méthode doit être repoussée comme très-incommode lorsque les marches ont un certain développement. En effet il résulte de cette disposition que les marches sont étroites près du limon, au *collet*, et qu'elles sont trop larges près des murs extérieurs. Cette différence de dimension rend la circulation moins facile, parfois dangereuse, et lorsque la foule

s'y précipite elle ne peut suivre un mouvement uniforme. Les personnes qui sont près de la rampe ayant moins de chemin à faire que celles qui sont près des murs, montent ou descendent plus vite que ces dernières, et il résulte de cette évolution irrégulière des flux et des reflux qu'il faut éviter autant que possible. Cette disposition sur plan circulaire ne peut être admise que dans les escaliers qui ne doivent pas recevoir une très-grande quantité de gens et qui sont relativement étroits, parce qu'alors ces escaliers ne devant livrer passage qu'à deux ou trois personnes au plus dans le sens de la largeur, les flux et reflux y étant presques nuls auront fort peu d'inconvénients. Mais hors ces escaliers de service, les rampes circulaires sont inadmissibles, et doivent être rejetées toutes les fois qu'elles doivent servir à une grande circulation.

Il ne reste donc plus en présence que les deux systèmes qui étant composés de rampes droites, n'offrent pas l'inconvénient ci-dessus signalé. Prenons d'abord les rampes parallèles à l'axe de l'édifice.

En supposant que ces rampes n'aient dans une même direction que le développement d'un seul étage, il arrivera ceci : c'est que si l'on part d'abord du vestibule de contrôle, on arrivera à la galerie des baignoires tout près du corridor qui dessert ces places, et que la disposition sera bonne jusque-là ; mais pour aller plus haut, si la rampe retourne sur elle-même, la seconde révolution aboutira à l'opposé de la première, et il faudra reprendre un vestibule ou corridor pour retrouver l'entrée des premières loges. Si l'on continue à monter suivant le même mode, on aboutira de nouveau du bon côté des deuxièmes loges, puis ensuite du mau-

vais côté pour les troisièmes et ainsi de suite, c'est-à-dire que de deux en deux l'arrivée sera bonne, et que de deux en deux elle sera défectueuse. Or comme il est tout simple que si l'on cherche le meilleur moyen on repousse celui qui ne satisfait pas complétement au problème, on sera conduit à repousser alors, au moins en principe, cette première disposition de rampes droites revenant sur elles-mêmes.

Il y aurait un moyen pour éviter ce défaut : ce serait de diviser la montée de chaque étage en deux révolutions, de telle sorte, que retournant sur ses pas à mi-étage, l'on pût toujours arriver du côté du corridor des loges. Ce procédé est très-facile à employer; il peut se prêter à beaucoup de combinaisons, plus ou moins ingénieuses, et si le goût de l'architecte et les dimensions du terrain permettent de donner à ce système un grand développement, il peut parfaitement remplir le but que l'on se propose. Il y a cependant un défaut assez grave qui se trouve dans cette disposition comme dans la précédente; c'est que la communication de ces escaliers avec le grand escalier central n'est pas assez directe; en effet ces rampes secondaires montent dans un sens perpendiculaire à la rampe d'arrivée des premières loges, de sorte que, bien qu'elles puissent être apparentes à la vue comme limon, les marches ne se présentent pas tout d'abord aux yeux; il faut chercher un peu à la hâte l'entrée de chaque révolution, et il faut surtout pour les gravir faire un détour, un circuit plus ou moins long ou plus ou moins contourné, pour aller de l'escalier d'honneur à ces rampes secondaires. Il y a donc là un défaut réel auquel on ne pourra opposer que quelques palliatifs; aussi malgré les qualités que j'ai reconnues à ce sys-

tème, il ne me paraît pas devoir être adopté comme étant le meilleur.

Un autre mode d'arrangement de cette même catégorie de rampes parallèles à l'axe du bâtiment est celui qui consiste non plus à faire retourner les emmarchements sur eux-mêmes, mais bien à les prolonger dans le sens de la longueur de l'édifice. En supposant à chaque étage un palier ouvert sur les corridors, on pourra facilement entrer dans ces corridors et par suite dans les loges, sans embarras, ni encombrement ; mais cette entrée se fera naturellement à divers endroits. Au premier étage elle sera presque à l'entrée des couloirs ; à l'étage au-dessus l'arrivée sera forcément repoussée de la longueur de la rampe, et aura lieu vers le milieu du couloir, puis au-dessus encore l'arrivée sera plus éloignée, et, en continuant ainsi, les arrivées s'éloigneront de plus en plus pour aboutir tout à fait à l'extrémité des corridors. Certes il n'y a pas grand inconvénient à ce que cela se fasse ainsi, et ce n'est pas un cas tout à fait rédhibitoire ; le motif pourrait donc être adopté, s'il n'avait encore le même inconvénient signalé ci-dessus : le manque de communication directe des deux systèmes de l'escalier central et des escaliers secondaires. Je dois dire en plus que ce grand escalier droit qui descendrait cinq ou six étages, produirait à la descente une espèce d'impression de vertige, et que dans des cas de paniques cette longue queue de spectateurs non divisée, pourrait occasionner de graves accidents. Je ne pense donc pas que là encore soit la solution tout à fait satisfaisante du problème cherché.

Il ne reste plus maintenant qu'à examiner la dernière disposition, celle des rampes perpendiculai-

res à l'axe de l'édifice, et je dois déclarer tout d'abord que c'est de cette façon qu'il m'a semblé que les escaliers devaient être disposés. En effet en adoptant les paliers à mi-étage, et faisant retourner les rampes sur elles-mêmes, comme je l'ai indiqué plus haut, l'arrivée se produit toujours régulièrement du côté de l'entrée des couloirs, et si l'on dispose l'une de ces rampes juste en face de l'arrivée de celle de l'escalier d'honneur, cette rampe ainsi disposée, formera la continuation toute naturelle de la rampe centrale, de sorte que les personnes qui se rendront aux secondes loges auront le chemin direct et tout tracé.

Maintenant, il faut ajouter que pour donner à ce motif toute son utilité, il ne faut pas se contenter d'établir une seule rampe, mais bien plusieurs côte à côte, de telle sorte que tout cet ensemble de marches forme un espace libre qui donne accès de tous les côtés. Au nouvel Opéra, où cette disposition est adoptée, cinq rampes droites permettent une circulation d'une facilité complète, en même temps qu'elles forment un motif agréable par suite de la suppression des murs. Cette suppression des murs d'*échiffre* est en effet fort importante; si chaque rampe était resserrée entre deux pleins, on ne verrait pas à l'avance la direction à suivre; on hésiterait à chaque arrivée de palier, et la vue bornée retirerait déjà la condition d'aspect de sécurité qui, dans un édifice, est presque aussi importante que la sécurité elle-même.

En résumé ce motif paraît résoudre complètement la question, et donner toutes les facilités désirables à une bonne circulation. Il peut se prêter à une décora-

tion élégante et variée, et concourir par la forme des rampes à l'effet général de l'escalier d'honneur, en lui fournissant au travers des ouvertures des parois latérales des effets perspectifs très-accentués.

Les trois grands escaliers dont je viens de parler avec tant de développement, suffisent pour les entrées et les sorties. En supposant à la réunion de toutes ces rampes assemblées, une largeur totale d'environ vingt mètres, cela peut permettre à trente ou trente-cinq personnes au moins de sortir directement et facilement de front, et avec ces dégagements, le théâtre pourra être évacué en moins de quatre ou cinq minutes. Cela suffit amplement pour donner en cas de sinistre toute sécurité aux assistants. Cependant en dehors de ces escaliers principaux, il est indispensable d'en établir quelques autres de dimensions moindres, mais tout à fait à proximité des places. Ces escaliers ont pour fonction de permettre pendant les entr'actes les visites faciles entre les spectateurs des étages différents. Dans ce cas, on ne cherche pas une promenade, mais bien le chemin le plus court et c'est pour cela qu'il faut que ces escaliers aient leurs entrées à très-grande proximité des couloirs de la salle. Il peut en être établi deux ou quatre suivant le terrain disponible et l'importance du théâtre : mais en somme il en faut mieux quatre que deux; de cette façon les entrées sont plus proches des diverses places, et la circulation est plus divisée.

Ces escaliers doivent avoir assez de largeur pour que deux personnes puissent se rencontrer facilement à la montée et à la descente, sans se gêner en rien ; mais ils ne doivent pas avoir néanmoins de trop grandes dimensions, sans cela la foule s'y précipiterait à la sor-

tie en délaissant les autres grands escaliers, qui dès lors deviendraient presque inutiles, alors que ces escaliers de service, moins bien disposés pour la circulation, risqueraient fort d'être envahis. Il faut, au contraire, que l'apparence de ces appendices de dégagement soit assez simple et assez restreinte pour que personne ne soit tenté de s'engager inconsidérément dans des emmarchements qui ne doivent être employés qu'accidentellement. Cette observation du reste doit se rapporter à presque toutes les dispositions. Il ne suffit pas que les vestibules, portiques, galeries de passage ou escaliers soient larges et spacieux, il faut encore et avant tout qu'ils soient utilisés, et que par une manœuvre quelconque, la foule ne les délaisse pas instinctivement pour se reporter dans d'autres dégagements insuffisants. Cette foule doit être conduite non-seulement par le raisonnement, mais encore et surtout par les yeux; il faut qu'elle suive naturellement le chemin qui lui est tracé, et qu'elle aille là où elle doit aller.

Quels que soient les escaliers, quelles que soient leur grandeur et leurs dispositions, il est de toute nécessité que la circulation allant d'une rampe de montée à celle qui la suit n'ait pas lieu en traversant la foule qui se dirige dans un autre sens, c'est-à-dire qu'il faut absolument que les paliers des révolutions soient en dehors des passages servant à la circulation générale et, sous aucun prétexte, il ne faudrait par exemple faire servir les corridors des loges aux paliers qui desservent chaque étage. Je sais bien que dans la pratique cette disposition est souvent bien difficile. Les terrains sont exigus, les espaces réservés aux emmarchements sont restreints, et l'on est bien souvent con-

duit pour trouver une place suffisante pour les cages d'escalier, à considérer les corridors des loges comme les paliers naturels des rampes. Cela peut s'excuser lorsqu'il y a urgence; mais il est du devoir de tout architecte de chercher par tous les moyens possibles un arrangement qui lui permette de faire des paliers indépendants. C'est à cette condition seule que l'on pourra séparer la foule qui circule en hauteur, de la foule qui circule horizontalement, et que l'on évitera l'encombrement si fâcheux qui se manifeste dans le plus grand nombre des théâtres par suite de l'oubli de cette règle fondamentale.

A tous ces escaliers, il paraît utile d'adjoindre un des nouveaux systèmes élévatoires que la science a mis en pratique, c'est-à-dire de disposer un ou plusieurs ascenseurs destinés à élever les personnes qui ne pourraient gravir les escaliers; il va de soi que l'on ne peut songer à faire de ce système une disposition générale qui remplace les emmarchements, et que l'on ne peut espérer l'installer de façon à ce qu'il serve presque en même temps à deux ou trois mille personnes. Quelques esprits bizarres ont bien cependant pensé que les ascenseurs pourraient un jour remplacer complétement les escaliers; mais en mettant de côté ce qui peut se rattacher aux maisons, cet emploi exclusif pour les théâtres serait tellement insensé, qu'il ne mérite pas même discussion; il ne faudra donc qu'un ascenseur, ne servant que dans des cas dûment constatés d'urgence, mais il faudra, pour qu'il soit complétement utile, qu'il soit dès lors installé à partir du rez-de-chaussée et aussi voisin que possible de l'arrivée à couvert des voitures.

Tels sont à peu près tous les faits qui intéressent

cette grande question des escaliers de théâtres, et grâce à cette exposition développée, le lecteur pourra, je pense, discuter sur ce sujet en toute connaissance de cause.

CHAPITRE V.

FOYERS ET GALERIES.

Quelques théâtres étrangers sont pourvus de foyers; mais ces pièces, plus ou moins vastes, plus ou moins décorées, sont pour la plupart d'un aspect triste et froid. Dans le plus grand nombre de ces théâtres elles sont mal éclairées et ont été, soit par suite de besoins nouveaux, soit par suite de leur abandon primitif, transformées en salles de bal ou de concert, parfois en simples magasins, d'autres fois en cercles, et le plus souvent encore, et cela alors dès le principe, elles ont été affectées au grand salon de réception du souverain. Elles sont ainsi une des dépendances de sa loge.

Aussi, bien que l'architecte du nouvel Opéra de Vienne ait adjoint à ce théâtre un foyer important, bien que ce foyer soit admis dans quelques édifices d'Italie, d'Angleterre, d'Espagne ou d'Allemagne, l'ad-

jonction de cette dépendance n'y est pas indispensable comme en France, et les habitudes influant nécessairement sur la disposition et la décoration de ces foyers, il y aurait peu d'enseignement à retirer de leur étude, si le théâtre de Dresde, avant l'incendie qui l'a consumé, n'en possédait un dont le parti, la forme, a bien longtemps divisé les meilleurs esprits, et dont l'exécution donne un moyen d'examen et de contrôle précieux. Je veux parler du foyer établi sur un plan circulaire.

Il est certain que comme plan, j'entends comme plan dessiné, cette disposition peut avoir un grand charme et donner à la composition un aspect nouveau, gracieux et typique; mais en réalité ce parti est inadmissible et tel, qui a pu combattre longtemps en faveur du foyer circulaire, renoncerait à son opinion s'il avait vu le foyer du théâtre de Dresde. Rien en effet n'est aussi incommode, aussi peu grandiose, aussi peu rationnel que cette sorte de galerie où la promenade est une fatigue, où la vue est bornée et agacée par un changement continuel, qui, cependant, offre toujours le même aspect et ne cause même pas l'impression de la surprise. Les dimensions sont rapetissées et l'on ne peut voir d'un seul coup que le tiers ou le quart de la galerie, qui ne présentera jamais l'apparence d'une salle de repos et de promenade, mais bien celle d'un couloir plus ou moins large, plus ou moins orné, sans perspective, sans grandeur et sans noblesse. Aussi la vue du théâtre de Dresde doit-elle amener à faire repousser l'emploi des foyers circulaires qui, s'ils ne sont pas une hérésie, sont au moins une erreur.

Ceci dit en thèse générale, et reconnaissant que les

foyers ou galeries du plus grand nombre des théâtres ne sont pas parfaits, il faut, tout en se servant de ce qui a été fait de bien, chercher surtout par le raisonnement ce qui serait mieux encore.

Quel que soit l'intérêt avec lequel on assiste à un spectacle, celui-ci cause néanmoins une certaine fatigue, et s'il est indispensable que quelques arrêts se produisent dans l'audition, il est également indispensable que quelques changements de position accidentels se produisent dans la position accoutumée. Les foyers ont pour but de faciliter ces changements et de procurer les moyens de prendre ces moments de repos. Ce sont donc ces délassements, qui étant le but direct de l'établissement des foyers, doivent servir de programme dans leur installation, et dès lors ce sont eux qui doivent nous occuper tout d'abord.

Je vais essayer de procéder ainsi et de dégager méthodiquement les meilleures solutions possibles.

Les divers genres de délassements que les spectateurs peuvent prendre pendant les entr'actes sont assez nombreux; mais il suffit d'énumérer seulement les principaux : d'abord les spectateurs peuvent ne pas quitter leurs places ou bien aller seulement dans les salons de leurs loges; mais il est évident que ce délassement ne touche en rien aux foyers et promenoirs, ceux-ci étant inutiles à ceux qui ne s'en servent pas, du moins d'une façon immédiate, et il suffit de constater ce premier repos, quitte à en reparler plus tard.

D'autres spectateurs ouvrent seulement la porte de leurs loges, et font quelques pas devant elles, happant pour ainsi dire au passage les amis qui se présentent

à eux; cela ne regarde pas encore directement les foyers proprement dits, mais seulement les corridors de la salle.

Une autre partie des assistants s'en va au dehors de l'édifice, soit sous le portique couvert, soit sur le perron, soit aux alentours du théâtre. Ceux-ci ne se préoccupent pas non plus des foyers qu'ils délaissent au moins pendant quelque temps, mais cependant leur promenade spéciale n'est pas sans influence sur le charme de la promenade générale; d'une façon inconsciente peut-être, mais à coup sûr effective, ils servent aux autres spectateurs en ce que par leurs mouvements de descente et de montée, ils animent les emmarchements et intéressent la vue de ceux qui les regardent.

D'autres encore vont d'une place à une autre rendre quelques visites; mais cela intéresse seulement la circulation des couloirs et des escaliers, en laissant momentanément inutile la circulation des foyers.

A part ces catégories incidentes, il s'en présente d'autres qui rentrent plus complétement dans la question qui nous occupe, et il faut alors non plus se borner à les signaler, mais les étudier plus en détail.

Voici quelles sont ces catégories :

Les assistants se délassent en marchant fort peu, mais en s'arrêtant au contraire en certains points d'où la vue peut s'étendre, et ils prennent leur distraction non pas en se mettant eux-mêmes en mouvement, mais en suivant celui des autres spectateurs.

Au lieu de regarder ce mouvement général, d'autres assistants préfèrent y prendre part, et se promener facilement en recherchant la rencontre des personnes amies qu'ils ont pu apercevoir dans la salle.

Quelques-uns recherchent des pièces plus retirées, confortablement meublées, et où ils ne soient pas dérangés par la circulation de la foule.

D'autres spectateurs délaissent au contraire ces stations ou ces promenades dans les salles, pour une promenade ou une station à l'air libre, et préfèrent la vue des abords du théâtre à la vue de ce qui se passe dans les galeries.

D'autres encore aiment mieux aller fumer un instant pendant l'entr'acte, tandis qu'enfin plusieurs vont prendre quelques rafraîchissements, soit debout, devant un long buffet, soit bien assis et bien installés dans une salle *ad hoc*.

Tels sont à peu près tous les genres de délassements et de distraction, qui peuvent être mis en usage pendant les entr'actes, et telles sont alors à peu près toutes les questions spéciales à ce service, que l'architecte doit traiter afin de satisfaire à tous les goûts et à tous les désirs.

Nous allons prendre successivement chacune de ces séries et tâcher d'indiquer les moyens d'aménager les services qui les concernent.

Pour les personnes qui ne veulent pas se promener, mais qui cherchent seulement un coin intéressant, un endroit commode, d'où la vue soit agréable, il est à peu près inutile de dire que suivant le caractère des gens l'emplacement peut varier. Dans une partie du foyer on verra la foule en mouvement, dans le vestibule du rez-de-chaussée, on verra l'entrée et la sortie de ceux qui vont au dehors; tout cela est donc subordonné au goût de chacun, et quelle que soit la distribution du théâtre, il y aura toujours des places plus ou moins recherchées par les curieux qui veulent voir

sans fatigue. Mais néanmoins, il paraît logique que si, dans un édifice, une partie quelconque est plus largement ouverte, et plus élégamment décorée que les autres, si elle admet plus de variété, plus de vie, plus d'entrain, pourrais-je dire, il est logique de supposer que c'est cet endroit qui ralliera le plus de visiteurs. Or, d'après les dispositions adoptées ci-dessus, le grand escalier d'honneur semble, dans un grand théâtre, devoir être l'emplacement qui prête le plus à une décoration originale et grandiose. Les divers étages d'emmarchements, la variété de stations des personnes qui circulent sur les degrés, les oppositions qui naissent des parties verticales ou horizontales avec les lignes obliques des rampes, tout cela montre que ce grand ensemble doit offrir un aspect particulier et qu'il est probable que c'est vers ce point central que viendront principalement se concentrer les regards des spectateurs, qui veulent seulement occuper leurs yeux.

Ceci admis, et je crois que si l'on préfère un autre emplacement, on accordera bien au moins que celui de l'escalier n'est pas à dédaigner, ceci admis, dis-je, il faut s'arranger de façon à ce que les spectateurs de chaque étage, sans être contraints de descendre ou de monter l'escalier, puissent avoir une vue libre et facile sur le grand vaisseau, et se distraire par l'aspect de l'architecture, ou l'aspect des ascensionnistes, en même temps qu'ils serviront à la vue des autres, et qu'ils animeront encore tout cet ensemble.

Eh bien, tout cela est de la plus grande facilité d'exécution, si l'on a admis le principe du grand escalier, principe que nous avons dégagé ci-dessus. Chaque rang d'étage aboutit au grand vaisseau et le

circonscrit, et comme il a été convenu que celui-ci devait être largement ouvert, il en résulte que des espèces de tribunes ou balcons peuvent être réservés autour de la cage centrale, et que les vues directes sont installées dans les meilleures conditions possibles.

Ainsi donc pour cette première catégorie de spectateurs, la question paraît bien simple, et se résout très-facilement, n'étant de cette façon que le complément logique de la disposition logique du grand escalier.

La deuxième catégorie des assistants est celle qui veut se promener et circuler librement. Ce désir même indique déjà la forme rationnelle de la salle principale; c'est une espèce de salle des pas perdus, qui doit être beaucoup plus longue que large; car rien ne rend la promenade incommode comme de rebrousser à tout instant chemin, par suite des petites dimensions longitudinales du promenoir. Je n'insiste pas davantage sur ce point, tout le monde le reconnaît *à priori* et il est indiscutable. Ainsi donc première condition : salle beaucoup plus longue que large. Mais ce n'est pas assez de désigner les proportions relatives, il faut mieux encore désigner s'il est possible les proportions absolues, et, bien qu'elles puissent se modifier dans une certaine mesure, il y a des données pratiques qui peuvent amener à une espèce de moyenne, et qu'il ne sera pas inutile de prendre en considération.

Ces données sont celles du nombre de spectateurs qui se rendent ordinairement aux foyers, et, bien que ce nombre soit variable suivant les jours, suivant les pièces et suivant les théâtres, on peut admettre qu'un

tiers environ des assistants quitte ses places pendant les entr'actes. C'est en général le parterre et l'orchestre qui fournissent le plus grand contingent. En supposant que la plus grande salle possible contienne trois mille auditeurs, ce qui paraît être le maximum pratique, on peut donc évaluer à un millier les spectateurs ambulants. Mais sur ce nombre un tiers parcourra les corridors et galeries entourant l'escalier, ou bien rendra visite à quelques spectateurs occupant diverses places; un autre tiers sortira du théâtre, ou bien ira aux buffets ou aux fumoirs, de sorte que trois cents personnes environ se promèneront dans les foyers pendant les entr'actes. Mais il faut ajouter encore que cette promenade n'est pas toujours simultanée; les uns la font au commencement de l'entr'acte, les autres au milieu, les autres à la fin, de sorte qu'il n'y a guère jamais que cent cinquante à deux cents personnes ensemble dans ces galeries spéciales.

Il est bon néanmoins de supposer que ce nombre de promeneurs pourra être augmenté si les foyers sont vastes, élégants, bien décorés, si la promenade y est agréable, si les dimensions des places des spectateurs dans la salle sont assez grandes pour que chacun puisse sortir et rentrer facilement, si enfin la mode permet un jour aux femmes élégantes d'aller aux foyers; aussi, pour ne pas être pris au dépourvu, on pourrait raisonnablement doubler le nombre du personnel ambulant, ce qui se présenterait du reste presque infailliblement les jours de premières représentations, là où chacun cherche à communiquer ses impressions, et à recevoir celles des autres. Il faut donc disposer le grand foyer de manière à ce qu'il permette la promenade simultanée d'environ trois cents personnes; avec

cela on peut croire que les dimensions suffiront dans la plupart des cas.

Certes il serait possible, en poursuivant le raisonnement ci-dessus, de supposer qu'un plus grand nombre de spectateurs pourront se rendre dans cette galerie, et l'on pourrait dès lors lui donner encore de plus grandes dimensions; mais il faut penser aussi que si les salles sont trop grandes pour les occupants ordinaires, cela amènera à une impression de vide et de nudité qui attristera les promeneurs. De même que dans une soirée, un bal, il est bon qu'il y ait parfois trop de monde, afin qu'à un certain moment il y en ait assez, de même, dans un lieu de promenade, il est bon qu'il y ait parfois un peu de foule, afin qu'à un instant donné, il n'y ait pas solitude. Aussi, sans prétendre imposer de règles fixes pour une question qui peut varier souvent, il me semble néanmoins que ce que je viens de dire donne la mesure moyenne de l'usage des foyers. Au surplus, cela étant affaire de statistique et d'observation, l'architecte pourra, suivant les théâtres, modifier les dimensions des salles de promenade ; mais en supposant qu'elles soient destinées à un théâtre d'opéra comme celui de Paris, ce sont les données que j'ai indiquées, qui, résultant d'une étude pratique, paraissent devoir être mises en usage.

Ceci adopté, voyons donc quelles sont les dimensions approximatives qu'il faudra donner à ces salles, pour permettre une évolution facile à trois cents personnes.

Nous avons déjà vu que ces sortes de promenoirs doivent être plus longs que larges; le rapport de ces dimensions peut certainement varier suivant le ter-

rain, suivant le goût de l'architecte, et suivant l'ordonnance que l'on a adoptée; mais en général il ne faudrait pas que la longueur fût moindre de quatre fois la largeur; mais il ne faudraît pas non plus qu'elle dépassât six ou huit fois cette largeur; car alors une salle relativement aussi longue paraîtrait étroite, et, au lieu de l'aspect d'une vaste salle des pas perdus, l'on risquerait d'avoir l'aspect d'une simple galerie, sinon d'un grand corridor. C'est donc environ quatre ou six fois la largeur de la salle qui peut être adoptée en principe pour la longueur totale du foyer.

Mais quelle sera la largeur de ce foyer? Pour répondre à cette question, il faut étudier de quelle façon se fait la promenade. Le plus souvent ce sont deux spectateurs seulement qui se promènent ensemble; mais souvent aussi la promenade se fait à trois de front; cela est naturel : quatre personnes ensemble se mettent instinctivement deux par deux; quand on est trois, si quelqu'un se détachait du groupe, il serait isolé et l'on reste alors trois de face; c'est ce nombre de promeneurs réunis qui doit être considéré parce qu'il se rencontre très-fréquemment dans ces réunions ambulatoires. Il va de soi alors que ces groupes se promènent dans une direction quelconque, qui se modifie naturellement une fois que l'on est arrivé aux extrémités de la salle.

Cette direction initiale quelle qu'elle soit, étant une fois marquée, il se formera à l'opposé de la paroi de la salle où la première promenade a lieu, une seconde direction, soit dans le même sens, soit plutôt en sens inverse, qui, comme la première, sera prise par de nouveaux groupes de trois autres personnes. Ces deux grands courants sont les directions normales qui for-

meront avant tout la marche des ambulants, et, en faisant une salle assez large pour que ces deux files puissent se mouvoir facilement, cela suffirait au besoin. Mais il faut compter aussi sur la file des irréguliers, qui vont d'un côté à l'autre, suivant leur caprice, ou suivant les rencontres qui se font, et il sera bien alors de supposer aussi dans ce cas, que trois autres personnes allant dans divers sens puissent avoir entre les deux files principales un espace assez large pour leurs évolutions intermédiaires.

Ceci admis, et la théorie dérivant d'une étude pratique dont chacun peut se rendre compte, on voit qu'il faut que la salle ait l'emplacement nécessaire pour que neuf personnes puissent marcher de front à leur aise, puis qu'il y ait en outre une certaine distance entre les trois files, afin que l'on ne soit pas coudoyé à tout instant. Cela amènera à des dimensions qui peuvent être exprimées exactement par des chiffres. Les neuf personnes occupent à elles seules environ six mètres de front, c'est à peu près soixante-quinze centimètres par individu, ce qui est suffisant. A cela, il faut ajouter les espaces compris entre les files elles-mêmes, et ceux compris entre les files et les parois de la salle, ce qui donne quatre espaces. En supposant à ces espaces une largeur moyenne d'un mètre, on aura ainsi assez de facilité pour que les promeneurs ne se gênent pas; un peu moins serait trop restreint, un peu plus serait inutile. Cela portera à environ dix mètres la largeur totale de la galerie, et l'on arrive ainsi à cette dimension qui peut être prise tout au moins comme point de départ.

Cela donnerait alors, comme mésure approximative de la longueur, une étendue moyenne de soixante

mètres. De sorte que les dimensions du foyer principal d'un grand théâtre seraient à peu près fixées, à la condition toutefois que ces dimensions totales suffisent à la masse générale des promeneurs. C'est ce qui reste à examiner.

La surface totale de la grande salle serait donc, d'après les dimensions indiquées, de six cents mètres environ; or, comme nous avons vu que cette salle ne devait servir qu'à trois cents promeneurs à la fois, il en résulterait que cela donnerait deux mètres superficiels par assistant, soit plus de deux mètres cinquante d'écartement entre deux groupes consécutifs. Cela est bien suffisant, et il n'y a pas à craindre qu'avec ces dimensions la promenade régulière soit entravée. S'il se produit dans certains cas, et à certains instants, quelques embarras, c'est qu'il est impossible d'assigner à chacun une marche parfaitement ordonnée; mais avec les dimensions indiquées ces embarras ne seraient que de courte durée, et la promenade interrompue un moment reprendrait bien vite son cours normal.

Sans parler encore de la décoration artistique de ces salles, je dois cependant dire un mot de leurs proportions. La longueur est connue, la largeur est déterminée; il ne reste plus qu'à s'occuper de leur hauteur. Là encore il n'y a pas de règles bien fixes; cela dépend de la pensée de celui qui construit; mais je dois faire seulement remarquer ceci : c'est que ces salles sont en somme des salles de fêtes, largement éclairées et devant être somptueusement décorées. Or il est évident qu'une des conditions du grand aspect d'une salle, est la hauteur; c'est peut-être même la condition principale. Une salle basse vous amène instinctivement à

porter les yeux vers le sol, et la vue est bornée à peu de distanee des yeux. Une salle élevée, au contraire, vous porte naturellement à élever les regards, et l'on juge tout de suite de la grandeur du vaisseau où l'on se trouve. Je serais peut-être un peu embarrassé pour donner la raison physiologique de la direction différente de la vue, dans des salles de hauteur différente. Mais, sans essayer d'expliquer ce que je ne saurais bien démontrer, je constate seulement le fait, fait qui existe et qui peut constituer un axiome.

Ce fait physiologique ne s'arrête pas seulement à la hauteur des salles; il va aussi à la forme de la paroi supérieure. Les plafonds, comme je l'ai déjà dit, ont toujours l'air de peser sur la tête, et la vue s'abaisse; la voûte, au contraire, dégage l'esprit et le corps, et la vue s'élève plus librement, de sorte que pour donner toute confianee aux spectateurs et toute sécurité instinetive, on est conduit dès le prineipe à ceci : c'est qu'un foyer publie doit être d'une grande hauteur et qu'il doit être voûté, ou tout au moins terminé par des voussures.

Maintenant quelle est la hauteur absolue qu'il faut choisir? Je ne saurais le dire : eela est impossible à décider. On peut faire bien de plusieurs manières; il ne s'agit que de réussir. Il y a seulement une règle générale donnée jadis par Palladio et qui, tout en n'étant qu'une formule empirique, est eonfirmée par de nombreux exemples. Cette règle, e'est que les salles, pour être harmonieuses à l'œil, doivent avoir comme hauteur, ou la dimension de la largeur, ou bien une fois et demie ou deux fois eette dimension. On voit que la théorie est large; mais en supposant une moyenne, on arrive à un chiffre qui peut servir de base, et donne

ainsi au foyer une hauteur de 15 mètres environ. Mais, je le répète, tout cela ne mène pas à grand'chose; les théories sont bonnes lorsqu'elles dérivent de la pratique seule et des services auxquels il faut répondre ; mais pour la question d'art pur, il y a danger à s'en rapporter plutôt à ces théories qu'à son sentiment. Je donne donc la hauteur moyenne de quinze mètres sous toutes réserves, et pour ne rien négliger dans la question qui nous occupe.

Si nous passons à la catégorie suivante des promeneurs qui veulent être dans des pièces plus séparées, cela n'offre aucune difficulté. Que ces pièces soient placées dans des endroits écartés ou seulement aux extrémités du grand foyer, cela n'a aucune importance; ce seront toujours des salles de petites dimensions qui pourront toujours s'agencer facilement. C'est un service restreint qui, par ses dimensions restreintes, trouvera toujours facilement place dans une partie quelconque de l'édifice, et il est inutile de trop s'appesantir sur ce point. Je dirai seulement qu'il paraît convenable que ces pièces soient installées aux extrémités du grand foyer, afin que la lecture ou le repos puissent succéder facilement à la promenade, et que la promenade puisse facilement succéder à la lecture ou au repos. Je crois donc que, dans le plus grand nombre de cas, il serait bon d'installer ces pièces réservées aux deux bouts de la galerie centrale; il y aurait pour les habitants de ces pièces séparation suffisante avec les spectateurs ambulants, mais il n'y aurait pas abandon.

Vient ensuite la catégorie des spectateurs qui désirent se reposer ou se promener à l'air libre, sans néanmoins sortir de l'édifice, et qui veulent jouir

de la vue des abords extérieurs du théâtre. Avant de parler en détail de cette dernière catégorie, je pose tout de suite en axiome que la terrasse, galerie ou loggia, qui doit la recevoir, doit être établie sur le devant du théâtre. C'est là que la vue est ou tout au moins doit être plus belle. C'est là que se rendront les spectateurs désireux de voir le mouvement qui se fera au bas de la façade et dans les rues avoisinantes. Ce ne sera pas à gauche, ce ne sera pas à droite, que la galerie sera le mieux placée ; c'est au milieu et au milieu seulement. Or cette place désignée ainsi, indiscutable, nous amène naturellement aussi à désigner la place du grand foyer. En effet, si comme je le montrerai bientôt, le foyer doit être immédiatement derrière la loggia, il y aura quelques précautions à prendre pour que la sortie de l'un à l'autre se fasse sans gêner les promeneurs, et, avant d'indiquer ces précautions, il faut savoir s'il y aura lieu de les employer.

Tout d'abord il est évident que le grand foyer de promenade devant servir de lieu central de réunion, doit être placé dans un endroit central, c'est-à-dire à égale distance des places de droite et de gauche. Or, cette grande galerie ne peut être établie entre les escaliers et les couloirs, puisque les arrivants des escaliers couperaient la file des promeneurs. Il ne peut être non plus établi au-dessus de la cage du grand escalier, puisque celle-ci occupe toute la hauteur de l'édifice; il ne peut naturellement pas être placé entre la salle et la scène, et il ne reste alors qu'une seule place libre qui devra dès lors être employée, non-seulement par la raison principale qu'elle est seule vacante, mais encore parce qu'elle convient parfaitement

à sa destination. C'est l'emplacement qui se trouve entre les escaliers et le devant de la façade, c'est-à-dire au-dessus du grand vestibule d'arrivée, c'est la place par excellence, la place typique, et, sauf les cas donnés de terrains irréguliers, il ne faut pas penser à installer le foyer autre part. Au surplus, dans tous les théâtres munis de foyers qui méritent ce nom, cette place a *toujours* été choisie, et elle est tellement rationnelle, qu'il est oiseux de la défendre plus longtemps. Je suis quasi confus de tant m'appesantir sur une chose si simple, et que tout le monde approuve; mais puisque je me suis donné pour tâche de soulever toutes les questions qui se rattachent à la disposition des théâtres, je dois les examiner toutes, trop heureux quand, par instants, je rencontre des solutions qui ne soulèvent aucune discussion.

Ainsi donc la place du foyer est définie, immuable, et c'est un des grands principes de la composition primordiale des théâtres. Mais si ce foyer est placé sur le devant, au-dessus du grand vestibule du rez-de-chaussée, il n'y aura plus de place possible pour la loggia, qui, elle, doit être tout à fait sur la face de l'édifice, qu'au-dessus du portique d'entrée qui précède le vestibule. Cette galerie ouverte, en effet, ne peut être suspendue dans le vide, elle ne peut empiéter sur le vestibule parce qu'elle manquerait de points d'appui; elle est donc fatalement installée au-dessus du portique d'entrée, et dès lors contiguë dans toute sa longueur à la paroi extérieure du foyer. C'est là encore une vérité incontestable que je discute par conscience, mais que le bon sens accepte sans observations. Donc : foyer au-dessus du grand vestibule et loggia au-dessus du portique d'entrée. Ces deux emplacements ne peu-

vent être modifiés et ils sont aussi définis que les emplacements respectifs de la salle et de la scène.

Avant de voir les relations d'ouverture et de communication qui doivent avoir lieu entre le foyer et la galerie ouverte, et pour terminer complétement l'examen de l'emplacement définitif du grand foyer, il reste encore à se rendre compte de la hauteur à laquelle cette salle devra être située.

Sur ce point il y a quelques divergences d'opinions; mais l'étude réfléchie de ces opinions conduit à un résultat invariable, c'est-à-dire à placer le grand foyer à la hauteur de l'étage des premières loges.

Quelques personnes voulant donner aux secondes loges une apparence de plus grande richesse, afin que la différence des deux rangs de premières et de secondes fût moins sensible, avaient pensé que si le foyer était établi au niveau de ces secondes loges, l'étage principal, l'étage noble, pour ainsi dire, étant ainsi plus voisin des places supérieures, donnerait à ces places supérieures une plus-value de luxe, et par suite une plus-value de location. Il y a dans cette idée et une illusion, et une impossibilité pratique.

Si les foyers étaient installés au niveau des secondes loges, il y a bien à parier que cela n'influerait en rien sur la valeur locative de ces places. Ce n'est pas pour aller plus facilement aux foyers que les abonnés louent les premières loges; c'est parce que ces loges sont les meilleures de la salle, parce qu'elles sont les plus en vue, et parce que cela paraît de meilleur ton que d'aller au-dessus. Or lorsqu'on est dans la salle, c'est-à-dire à l'endroit où l'on voit et où l'on se fait voir, on se soucie assez peu de ce qui se passe au dehors. Les secondes loges seront toujours les secondes loges,

quand bien même elles seraient plus favorisées que les premières sous le rapport du confortable extérieur. Dans les foyers toutes les places sont confondues, dans la salle seule elles sont distinctes, et c'est cette distinction qui en fait la valeur relative. Ce n'est donc pas cette disposition qui pourrait influer sur les prix de location, mais bien d'abord la mode qui pourrait amener à supposer autant d'apparat à chacune des places rivales; puis surtout la décoration intérieure de la salle, disposée, si cela était possible, de manière que les deux étages principaux fussent compris dans une même ordonnance. Avec cela on arriverait peut-être à donner plus de prix aux deuxièmes loges, mais on peut même encore en douter. Quoi qu'on fasse, il y aura toujours une disposition matérielle qui fera deux catégories distinctes de deux séries de places distinctes.

Au surplus cette question de location, question importante, je le reconnais, est néanmoins une question particulière et personnelle aux directeurs, et elle ne doit pas influer outre mesure sur les autres questions. Peu importent à tous les assistants du reste de la salle, les petites rivalités entre deux rangées de loges et les prix de location de chacune d'elles. Ce qu'il faut à tous, c'est que les dépendances communes à tous soient facilement accessibles à tous, et que si les foyers ont une place centrale par rapport à la droite et à la gauche, ils aient aussi une place centrale par rapport aux places du bas et aux places du haut. Or comme le parterre et l'orchestre fournissent surtout le principal contingent de promeneurs, il est rationnel que les galeries et foyers ne soient pas trop élevés au-dessus du rez-de-chaussée. S'il y avait une modification à faire

à la hauteur de l'emplacement des foyers, il faudrait bien plutôt les disposer au niveau des fauteuils d'orchestre, qu'à celui des secondes loges. Mais cela ne serait pas possible en thèse générale, car il n'y aurait plus au-dessous de ces salles assez de hauteur disponible pour placer les vestibules. Laissons donc les foyers où ils sont communément, c'est-à-dire à l'étage noble et central, et ne cherchons pas pour une question spécieuse et en tout cas particulière, à bouleverser les habitudes du public, et à le priver des facilités pratiques que lui donne l'installation actuelle des foyers de promenade.

Il y a de plus, en dehors de ces considérations théoriques, des considérations encore plus définies, et qui s'opposent à l'établissement du foyer à l'étage des secondes loges. Ce sont des difficultés matérielles qui parfois même seraient des impossibilités.

Si tout l'ensemble des dispositions que nous avons examinées jusqu'à présent restait dans l'ordre, et que l'on voulût seulement, sans bouleverser toute la composition, mettre le foyer à un étage plus haut qu'il n'est mis d'ordinaire, il en résulterait de deux choses l'une : ou le vestibule du rez-de-chaussée devrait se surélever de la hauteur d'un étage, afin de rejoindre le sol du foyer, ou il faudrait au-dessus de ce vestibule et au-dessous de ce foyer, installer une grande pièce intermédiaire. Dans le premier cas, le soubassement aurait une hauteur démesurée par rapport au reste du monument, ce qui serait contraire à toute idée artistique qui veut que le soubassement d'un édifice quelconque ait moins d'importance que l'étage principal. Mais à part cette question d'art théorique, il faut songer que tous les foyers et galeries devant être aux mêmes ni-

veaux, tous les vestibules et galeries du rez-de-chaussée devront être aussi surélevés de la hauteur d'un étage pour arriver à ce niveau général, et il résulterait alors de cette disposition que toutes les communications de l'étage des premières loges viendraient se butter contre les murs fermant le haut de toutes ces pièces, et qu'au lieu d'avoir à cet étage important des dégagements faciles, conduisant dans toutes les parties du théâtre, on se trouverait au contraire emprisonné de toutes parts. Cela est inadmissible. Si au contraire, au lieu de surélever les pièces inférieures, on prend le parti d'installer au-dessus de ces pièces du rez-de-chaussée des pièces intermédiaires entre la voûte des vestibules et le plancher du foyer, on aura bien ainsi les communications que l'on ne trouvait pas ci-dessus, mais à quel prix? quels seront ces espaces abaissés qui ressembleront à de grands tiroirs et qui de plus seront inutiles aux assistants? Supposez un instant par la pensée cet espace sous le grand foyer, ayant tout au plus trois mètres de haut sur une largeur de dix mètres et une hauteur de soixante; que faire dans une telle soupente? on n'aurait que la ressource de la diviser en petites pièces inutiles, d'en faire des dépôts, qui seraient fort mal placés, finalement de fermer ces espaces au public, et l'on retrouverait les difficultés de circulation ci-dessus signalées.

Enfin, comme malgré ces raisons évidentes on pourrait encore prétendre qu'il est possible de placer le foyer au niveau des secondes loges, tout en n'ayant pas un rez-de-chaussée trop élevé, et cela alors en mettant l'orchestre tout à fait de niveau avec le sol extérieur, il faut bien dire que si ce moyen peut parfois se prendre dans des théâtres de peu d'importance,

il est à peu près impraticable lorsqu'il s'agit d'un grand théâtre où la scène doit avoir de vastes et profonds dessous. Je traiterai cette question quand nous arriverons à cette partie essentielle d'un tel édifice. Pour l'instant je me borne à dire seulement que les difficultés de construction seraient si grandes, qu'elles seraient presque toujours des impossibilités.

Puisque je complète tout ce qui se rapporte aux foyers, je dois mentionner aussi la théorie qui consiste à faire deux étages superposés de galeries, c'est-à-dire à installer un foyer principal pour les places du bas ou places de luxe, et un foyer secondaire pour les places du haut. De cette façon, prétend-on, chacun a moins à descendre ou à monter, pour aller chercher un endroit de promenade, et chacun doit être satisfait.

Il n'en est rien, et si quelques théâtres suivant ainsi un programme donné, ont deux foyers superposés, cela ne sert qu'à une chose: c'est à montrer que c'est complétement inutile. Il y a d'ailleurs dans cette façon d'assigner des espaces différents à différentes catégories de spectateurs, une espèce d'indélicatesse assez blessante. Que les places soient distinctes dans la salle, il le faut bien, puisqu'il y a des places plus ou moins bonnes, partant plus ou moins chères; mais une fois sorti de cette salle, une fois que l'on circule dans l'édifice, les promenades doivent être pour tout le monde. A moins de demander à chaque assistant une carte spéciale pour lui permettre l'entrée des galeries réservées, chacun doit aller où bon lui semble et cela en toute liberté. Les couloirs, les escaliers, les foyers appartiennent à tous les spectateurs, et il ne peut y avoir de divisions que celles qui sont exigées

par le maintien de l'ordre et la facilité de la circulation.

Aussi, qu'arrive-t-il lorsque l'on établit un foyer secondaire? c'est que les personnes à qui il est destiné ne veulent pas avoir moins que les autres; se sentent froissées d'être ainsi mises à l'écart, et délaissant le foyer spécial vont aux foyers principaux, là où va tout le monde. Il n'y a qu'à voir, dans les théâtres ainsi disposés, le vide qui se fait dans ces salles inutiles, pour être bien convaincu qu'avec le sentiment et les convenances instinctives, la pratique est d'accord pour supprimer cette innovation intempestive.

Il n'y a qu'un moyen bien simple à employer si l'on veut que chacun puisse se promener facilement à l'étage de sa place, sans monter ou descendre pour aller au foyer central : c'est de disposer à chacun de ces étages, des galeries servant de promenoirs. Alors là la mesure est générale, les premières loges ont des galeries tout comme les quatrièmes. C'est un motif qui se retrouve à toute hauteur, et qui dès lors peut être admis et utilisé sans causer aucun froissement: il n'y a pas division, il y a similitude, par suite respect du public quel qu'il soit. Or d'après les dispositions ci-dessus discutées, comme nous avons vu que chaque étage avait des circulations autour de l'escalier central, on trouve là tout naturellement ces espèces de foyers spéciaux à chaque place, et qui peuvent servir à tous ceux qui ne veulent ni descendre, ni monter. Au lieu d'un foyer secondaire, délaissé de tous par sentiment et par dignité, on a des galeries de promenade, qui ne repoussent personne, et qui, facilement accessibles à chaque spectateur, serviront à la promenade divisée.

C'est par des raisons analogues à celles que je viens d'exposer que l'on doit repousser l'établissement d'un foyer spécialement affecté aux premières loges, bien que quelques personnes aient réclamé cette innovation; une plus-value accordée à une catégorie de places deviendrait immédiatement cause d'une moins-value pour les autres, et l'on se tromperait étrangement en supposant qu'une telle disposition serait bien reçue. Pourquoi éviter le contact et la réunion de divers spectateurs? Est-ce que ceux qui vont à l'orchestre, aux stalles d'amphithéâtre, aux secondes loges ou au balcon, sont d'une classe inférieure à ceux qui vont aux premières loges? Ce serait opérer une division très-regrettable, et tout à fait injustifiable; je le répète, ce serait apporter à certaines places une moins-value certaine et blessante que d'établir un foyer spécial. Les loges ont des salons qui peuvent contenir les assistants qui ne veulent pas coudoyer les autres; cela suffit, mais ne formez pas une catégorie particulière de spectateurs particuliers qui nuirait à tous les spectateurs en général. Au surplus, si l'on voulait installer un tel foyer, comme il faudrait naturellement qu'il fût placé dans l'axe de l'édifice afin de servir également aux deux côtés du théâtre, ce serait une cause de perturbations pour tous les autres services, perturbations semblables à celles que j'indiquerai plus loin en parlant de la loge et des dépendances affectées au chef de l'État.

Après cette grande digression sur les foyers, il est temps de revenir à la loggia ou galerie ouverte. Ainsi qu'il a été dit, cette loggia doit précéder le foyer, et être placée sur la façade même de l'édifice. Pour lui donner toute facilité de ménager les vues au dehors,

il faut qu'elle soit fort étendue, c'est-à-dire qu'elle occupe tout le développement de la façade et qu'elle soit aussi ouverte aux extrémités, afin que la vue puisse s'étendre latéralement. Ses dimensions en longueur dépendent donc de la dimension même du monument, et il n'y a pas d'autres règles que celle-là pour fixer ce développement. Quant à la largeur, comme le plus grand attrait de cette loggia est de voir l'aspect extérieur du théâtre, on comprend que cette largeur doit être bien moins grande que celle du foyer où la promenade est le but, tandis qu'ici elle n'est que l'occasion; en supposant que deux ou trois personnes puissent facilement passer de front, on satisfera à toutes les éventualités, et quatre ou cinq mètres suffiront.

Mais si la promenade est secondaire, la station sur la façade de l'édifice est chose principale. Il faut donc s'arranger de façon à disposer des balcons ou terrasses qui permettent cette station sans que les occupants aient à craindre d'être dérangés par les promeneurs, si rares qu'ils soient, ce qui revient à dire qu'il faut qu'en dehors des quatre ou cinq mètres indiqués pour la largeur de la loggia, il y ait au droit de chaque balcon des saillies ménagées et assez grandes, pour former pour ainsi dire avant-balcons et garer de la circulation de la loggia les personnes qui y seront installées.

Ces balcons seront plus ou moins nombreux suivant l'ordonnance adoptée; mais en tout cas il est nécessaire qu'ils soient spacieux et disposés de manière à faire saillie sur le corps de l'édifice, afin que la vue soit parfaitement libre; c'est le but principal de cette adjonction importante et il doit être recherché avant tout.

Tout cela défini et adopté, il ne s'agit plus que de savoir comment se fera la communication du foyer fermé avec la galerie ouverte. Dans quelques théâtres où cela est installé, la communication est sommaire; des portes-croisées sont placées entre les deux promenoirs; les ouvre qui veut, les ferme qui y pense, et chacun passe de la pièce fermée à la galerie en plein air, comme bon lui semble, sans se soucier de ce qui en résulte.

Cela peut être fort bien au point de vue de la liberté individuelle; mais cela est fort mal au point de vue de la liberté collective; c'est-à-dire que pour satisfaire au désir de quelques assistants, on force tous les autres à souffrir. En effet, ces portes ouvertes amènent immédiatement dans la salle un vent plus ou moins violent, mais toujours importun, et d'autant plus intense que la température extérieure diffère de la température des foyers. L'air froid se précipite par ces ouvertures, pénètre dans le promenoir, et vient frapper au visage ou à la poitrine brusquement et sans atermoiements les malheureuses personnes qui espéraient avoir un instant de bien-être, et qui ne pensent plus alors qu'à relever le collet de leur habit, à se mettre à l'abri de ces détestables courants d'air, et qui, finalement, quittent ce foyer inhospitalier pour se réfugier dans des parties de l'édifice plus garanties du vent.

Ceux qui sont cause de ce désastre ne sont pas non plus indemnes. Le vent avant de pénétrer dans les salles passe sur eux, et bien que l'endroit où ils se trouvent les rende moins sensibles que les autres assistants, ils n'en ont pas moins conscience d'un refroidissement sinon dangereux, au moins toujours désagréable.

Il est de toute nécessité d'éviter un tel ennui, et sauf les cas exceptionnels où la température extérieure est élevée et équilibrée avec celle de l'intérieur du théâtre, ces portes-croisées doivent être rigoureusement condamnées.

Il faut cependant aller du foyer dans la loggia : eh bien, cela peut se faire en établissant seulement une ou deux issues spéciales et en les munissant de tambours bien jointifs ; de cette façon l'air n'entre pas brusquement, et si par instant il rafraîchit un peu la température des salles, au moins cela se fait sans secousses, sans courants d'air violents, et à peu près graduellement. Ces tambours, bien que le moyen soit fort simple, suffiront pour préserver tous les spectateurs des angines, des pleurésies, et des fluxions de poitrine que leur occasionne le système barbare de l'ouverture directe.

Il ne s'agit plus que de désigner la place de ces tambours. Il est évident que les personnes qui se promènent dans le foyer jettent parfois, par les ouvertures qui communiquent avec la loggia, des regards qui leur permettent de voir quelque peu ce qui se passe au dehors du théâtre, et c'est surtout à la partie centrale, là où le mouvement est le plus actif et la réunion plus grande, que les vues doivent être le plus recherchées. Or, comme les tambours, de quelque façon qu'ils soient construits, masquent toujours plus ou moins les vues directes, il ne faut pas en établir dans cette partie centrale, mais bien les placer vers les extrémités du foyer, là où la promenade aboutit, et où la circulation est moins grande.

Ceci accepté, il faut encore s'occuper de ce qui se passera dans la loggia même, à l'arrivée et à la sortie

de ces tambours : il est évident qu'en ces deux points il y aura à divers instants une espèce de flux qui amènera là plus de monde que vers le milieu de la loggia, et si, au-devant de ces issues, il n'y avait que les dimensions ordinaires du reste de la galerie, on risquerait fort d'avoir des encombrements qui gêneraient soit les arrivants et les sortants, soit les personnes déjà installées dans les balcons avoisinant ces points extrêmes. Il est donc logique de ménager au devant des tambours des espaces plus grands que la largeur normale de la loggia, afin de former en ces endroits définis des espèces de vestibules d'entrée et de sortie assez vastes pour permettre d'éviter tout encombrement.

L'emplacement de la loggia et ses dimensions étant trouvées, il ne reste plus qu'à s'occuper de son ordonnance, question délicate, qui doit être laissée à l'artiste et qu'on ne peut résoudre d'une façon mathématique. On ne peut dire qu'une chose à ce sujet, mais pourtant chose importante; c'est que pour que la loggia puisse avoir toute son utilité, il convient qu'elle puisse servir et pendant les beaux jours et pendant les temps de pluie, non pas sur les balcons mêmes qui, dans ce dernier cas, seront probablement délaissés, mais au moins dans la galerie elle-même, qui pourrait encore permettre la promenade en plein air, si l'on peut s'y trouver à l'abri.

Or, si l'on suppose la loggia ouverte largement et que l'on n'oppose pas quelque obstacle à la pluie qui pourrait survenir, il arrivera que les assistants seront mouillés, ne pourront plus rester au dehors, et qu'ainsi, dans ce cas du moins, la loggia n'aura plus sa raison d'être. Il est donc nécessaire que les ouvertures extérieures n'aient pas une trop grande élévation pour

que le portique de la loggia puisse être garanti suffisamment. Cependant comme l'ordonnance monumentale de l'édifice exige que le premier étage soit important, et qu'il annonce convenablement l'étage principal du théâtre, que de plus il est naturel que la loggia qui est au devant du foyer participe des grandes dimensions de ce foyer, on arrivera à cette indication : faire d'abord des ouvertures fort élevées afin de donner l'aspect voulu et rationnel, puis installer dans ces ouvertures des espèces de *claustra* qui en diminuent les proportions et servent pour ainsi dire de persiennes ou de stores. Si le bâtiment est construit dès le principe sans avoir ces adjonctions nécessaires, on peut être certain qu'un jour ou l'autre ces appendices seront placés tant bien que mal en menuiserie et en vitrage, et comme l'architecte doit construire son édifice de telle sorte qu'il soit à l'abri des mutilations postérieures, il devra chercher les moyens d'installer tout de suite et d'une manière définitive cette fermeture partielle. Qu'il fasse cette claustra, cette espèce de tenture, en pierre , en fer, en bois, ou en marbre, lui seul est juge du procédé; mais, néanmoins, il va de soi que cette disposition faisant l'office d'un remplissage, doit avoir l'air d'un remplissage, et non d'une partie portante. Au surplus cela peut donner naissance à bien des motifs heureux, et quelle que soit la manière dont ces motifs seront étudiés, ils serviront toujours à donner de l'échelle au monument et à indiquer le principe de vérité nécessaire dans l'architecture.

Nous n'avons plus à nous occuper que des deux dernières catégories, celles qui se rapportent au fumoir et au glacier ou restaurant.

Pour la première, c'est presque une innovation. Jusqu'à présent les fumoirs ont été rejetés de tous les théâtres français, soit à cause de la crainte du feu, soit à cause de l'odeur du tabac qui pouvait se répandre dans la salle et incommoder divers spectateurs. Dans plusieurs pays pourtant, notamment en Espagne, les fumeurs sont mieux partagés; on fume à peu près indistinctement partout, sauf dans la salle; pendant les entr'actes chacun allume son cigare ou sa cigarette, et joint au plaisir de la causerie ou de la promenade celui de lancer quelques bouffées de tabac. Je ne pense pas que cet usage ait occasionné dans ce pays plus d'incendie que dans les autres contrées et, quant à l'odeur du tabac, chacun y est si bien habitué, que personne ne songe à s'en plaindre. On fume dans tous les wagons, dans les voitures publiques, dans les restaurants, dans les bals même, et dès lors ce plaisir ou ce vice, comme on voudra l'appeler, a naturellement droit de cité au théâtre.

En France, malgré la progression toujours croissante du nombre des fumeurs, nous n'en sommes pas encore là, et il faut bien s'arranger de telle sorte que, dans un théâtre, ce qui fait l'agrément des uns, ne fasse pas l'ennui des autres.

Je ne sais pas encore si cette installation d'un fumoir aura grand succès. Peut-être sera-t-elle inutile dans les théâtres où il n'y a pas d'abonnés assistant souvent aux mêmes pièces, parce que l'intérêt de la représentation pourrait amener les spectateurs à ne pas prendre le temps nécessaire pour fumer à leur aise; mais dans un grand théâtre de musique par exemple, où les abonnés vont plus de cent fois par an entendre les mêmes œuvres et écouter les mêmes chanteurs,

beaucoup de personnes n'assistent à la pièce que pendant un certain temps, puis causent ou se promènent ensuite, et il se peut alors que le fumoir soit plus recherché; en tout cas, comme il faut que celui qui passe cinq ou six heures dans un édifice puisse pendant ce séjour y trouver toutes les distractions qui peuvent lui être données, il est bon d'établir un tel local, quitte à ce que la pratique dise plus tard son utilité ou son inutilité. Dans ce dernier cas on changerait la destination du fumoir et on le transformerait en galerie de promenade, ou bien on en ferait telle dépendance qui paraîtrait convenable, et cela ne nuirait en rien à la disposition générale et primitive du théâtre. Dans le premier cas le fumoir étant reconnu indispensable, il ne s'agira plus que de l'établir confortablement et de manière à ce qu'il n'incommode personne.

Cela est facile à faire: il faut que la salle ou galerie affectée à cet usage soit en communication à peu près directe avec les foyers et les couloirs de la salle; mais il faut aussi qu'elle soit séparée de tout cela par des espèces de pièces ou vestibules assez grands pour y disposer plusieurs portes ou tambours. De cette façon l'odeur du tabac pourra pénétrer tout au plus dans ces vestibules, mais n'ira pas plus loin, au moins d'une façon appréciable. C'est là une des indications de l'organisation de ce service. Quant à la forme de la salle, il est évident qu'elle doit avoir celle d'une galerie de promenade, de dimension bien moins grande que le foyer, puisqu'elle ne sert qu'à une petite partie des assistants.

Il ne s'agit plus que de désigner la place, sinon inflexible au moins possible, de cette galerie spéciale.

Or, cette place résulte à peu près directement du reste de la composition d'ensemble; puisque la partie centrale du théâtre est occupée par la loggia, le foyer et le grand escalier, qui servent à tous, il faut bien reporter latéralement une galerie moins importante, qui, dans tous les cas, doit avoir des ouvertures donnant au dehors, afin que l'air puisse se renouveler facilement, et comme le devant est occupé par la loggia, il n'y a plus de disponible que les côtés latéraux, c'est-à-dire les emplacements qui correspondent au premier étage, aux galeries de la queue placées au rez-de-chaussée. Cet emplacement du reste convient encore parfaitement à sa destination, en ce qu'il peut facilement communiquer par ses deux extrémités avec le foyer et avec la salle, et que cette communication n'est point néanmoins assez immédiate pour empêcher l'établissement des grands tambours des vestibules intermédiaires dont j'ai parlé. Tout s'arrange donc à loisir, tous les services sont parfaitement installés, et la disposition rationnelle du plan est d'accord avec le raisonnement et la pratique.

Mais comme il y a deux emplacements pareils, l'un à droite, l'autre à gauche du théâtre, il s'agit encore d'en choisir un pour placer le fumoir, et le second pour établir le glacier-buffet, dont l'importance est à peu près la même. Le côté du fumoir serait indifféremment choisi parce qu'il n'a qu'une fonction relative à la salle; mais il n'en est pas de même pour le côté du glacier, qui a des fonctions relatives avec l'extérieur, et qui, comme nous allons le voir, doit être placé près de la descente à couvert des voitures. Il résulte donc que le fumoir devra être placé du côté opposé, de sorte que rien n'est laissé

à l'aventure dans cet emplacement spécial, qui est ainsi désigné rationnellement.

Voyons ce qui amène à placer la galerie du buffet du côté de la descente des voitures. Cette galerie n'est pas la seule dépendance de ce genre qui soit utile au public; pour la compléter il faut lui adjoindre un restaurant. Je sais bien que jusqu'à présent c'est en dehors du théâtre que cette dépendance est placée; mais il n'en est pas moins désirable qu'elle fasse partie intégrante d'un édifice théâtral complet. Si ce restaurant était ainsi installé, bien des personnes au lieu d'aller dîner autre part, avec la crainte d'arriver en retard pour le lever du rideau, pourraient au contraire se munir d'abord de leurs billets, puis dîner à leur aise dans ce restaurant spécial, certaines qu'elles seraient alors d'être prévenues à temps. De plus quelques spectateurs vont parfois souper en quittant le théâtre, et ils auraient également là un endroit tout prêt à les recevoir, et même, comme on pourrait au besoin commander son menu pendant le dernier entr'acte, il n'y aurait plus d'attente possible; tout serait en ordre à l'arrivée au restaurant, et l'on gagnerait ainsi du temps, de l'exactitude et de la facilité. Je suis persuadé que ce service ainsi complètement établi, serait bien vite apprécié par un grand nombre de spectateurs, et que le restaurant ne chômerait pas faute de clients. C'est un essai à tenter, mais toute présomption est en sa faveur, et je crois que cette innovation serait parfaitement reçue. Au surplus, quand bien même ce restaurant devrait être délaissé, ce que la pratique seule montrera, il n'en résulterait que la transformation de ces salles, qui seraient affectées à une autre destina-

tion, ce qui se trouve toujours facilement dans un grand théâtre, et cela ne causerait aucune gêne et ne nuirait en rien aux autres dispositions déjà adoptées. Aussi il est, je crois, du devoir de l'architecte de penser aux grandes facilités et au confort que pourrait donner un tel établissement et de l'installer dans l'édifice qu'il construit.

Il est tout naturel que le glacier, le buffet, soit une dépendance de ce restaurant, ou, si l'on veut, que ce restaurant soit une dépendance du buffet; c'est-à-dire que l'ensemble de ces deux parties ne constitue qu'un seul et même service, et il est alors rationnel que les diverses pièces qui formeront cet ensemble puissent communiquer très-facilement entre elles. Mais il est de plus indispensable qu'elles puissent communiquer aussi avec le dehors, et qu'une entrée spéciale à cet établissement permette, non-seulement la facilité des approvisionnements, mais encore la facilité des entrées et des sorties des clients qui pourront arriver au glacier, sans passer par le théâtre; c'est-à-dire qu'il faut qu'avant l'ouverture des portes l'on puisse aller dîner au restaurant, de même que les portes du théâtre étant fermées, après la représentation, l'on puisse quitter ce restaurant par une issue particulière.

Or quel est l'endroit qui paraît le plus convenable pour établir cette communication de dehors au dedans? c'est sans contredit celui qui, se trouvant à proximité de la descente à couvert, permettra à tout le monde de venir en voiture et de s'en retourner de même à l'abri, ce qui n'empêchera nullement les piétons de profiter du même porche abrité. Il ne peut y avoir aucun doute à cet égard, et si l'on dispose

l'entrée particulière du côté de cette descente à couvert, on aura, je pense, fait pour le mieux.

On voit que cette solution indique le côté défini où doit être placé le glacier-restaurant, et cela complète l'ensemble des dispositions affectées au public. Nous avons dit que la galerie du buffet serait placée au-dessus de la galerie de la queue; il ne reste donc plus qu'à déterminer exactement où on placera le restaurant, et cela se trouve tout de suite. Ce sera au-dessous de la rotonde et des entrées de la descente à couvert que cette dépendance a sa place marquée; non-seulement le service se fera facilement du dehors, mais puisque la communication de la galerie de la queue avec la descente des voitures est large et commode au rez-de-chaussée, la communication sera tout aussi facile au premier étage. Je n'insiste pas davantage sur ce point; chacun pourra crayonner une disposition de plan d'après les principes que j'ai émis, et il arrivera sans effort et pour ainsi dire malgré lui, à agencer tous les services de manière à ce que les conditions exigées soient remplies. Je dirai seulement encore que la disposition de la descente à couvert donne au premier étage une grande salle circulaire, qui pourrait servir de salle commune; puis au-dessus de l'entrée et de la sortie de la descente, deux salons particuliers; puis encore entre ces salles et le bâtiment, deux pièces qui serviront de cuisine et de laboratoire; tout est donc convenable, prévu et agencé facilement, et dès lors le programme est résolu.

Cette dernière remarque faite, je pense avoir dit tout ce qu'il y avait d'important à dire sur les grandes dispositions générales, et j'espère que les développe-

ments où j'ai cru devoir entrer permettront à tout le monde de pouvoir étudier et discuter *ex professo* les nombreuses questions qui se sont présentées dans le cours de ce chapitre.

CHAPITRE VI.

SERVICE DU CHEF DE L'ÉTAT.

On ne refusera pas, je pense, d'admettre que le chef de l'État peut aller parfois au théâtre. Aussi je ne m'explique guère les reproches que l'on adresse depuis quelques années aux architectes qui devant remplir un programme, ménagent les dispositions inhérentes au service spécial de ce chef d'État. Il y a en cela un manque de logique évident, et un parti pris regrettable. Quel que soit celui qui vous gouverne, empereur, roi, président, ou mandataire, il est bien naturel que la haute position qu'il occupe, soit par le fait des événements, soit par la volonté populaire, l'astreigne à de certaines convenances qui tiennent le milieu entre une étiquette obligée et un bien-être naturel. Il faut bien admettre que si tout souverain a des charges et des devoirs à remplir, il doit jouir aussi de certains priviléges, et que, s'il doit prendre

quelques distractions, il doit le faire de façon à sauvegarder la dignité du représentant d'un peuple. Si les convenances sociales amènent un avocat ou un médecin à ne pas revêtir la blouse de l'ouvrier, s'il est interdit au général d'aller à la taverne où se désaltère le simple soldat, si un archevêque ne peut décemment se tenir dans la stalle du donneur d'eau bénite, on peut bien reconnaître que si ceux qui représentent le tiers état, la milice, ou le clergé, ont des convenances à garder, celui qui représente tout le monde, fonctionnaires ou artisans, puisse être assujetti à plusieurs usages pratiques, instinctifs ou raisonnés, qui lui défendent de se mêler indistinctement avec tous. Les principes d'égalité vivent en somme d'exception, et certes celle-là est une des plus légitimes et je dirai même une des plus indispensables. Je n'aime pas le monarque qui fait de la popularité et traîne son parapluie au milieu des foules; ce n'est pas pour cela qu'il est chef. Ce n'est pas pour vulgariser sa personne que je le supporte ou que je l'acclame. Je lui demande une mission plus haute, plus noble et plus fière; celle de nous représenter dignement. Que le souverain reste souverain, c'est-à-dire gardien de nos lois, c'est sa mission, sa consigne, si l'on veut, mais, qu'à moins de cas exceptionnels il ne compromette pas une dignité qui ne lui appartient pas, mais qui appartient à tous, par une promiscuité malséante et inutile. Ceci s'adresse à tous les chefs quelles que soient leur naissance et leur origine. Ce n'est pas de l'homme que je parle, mais bien de la fonction seule; l'homme n'est qu'un nom plus ou moins illustre, un moyen choisi par une société; la fonction est tout, et elle doit com-

mander le respect de chacun. Si le monarque change ou disparaît, la grande institution reste, c'est-à-dire un peuple confiant à un seul le devoir de représenter les aspirations et les volontés de tous.

Aussi toutes ces chicanes semi-politiques qui peuvent surgir, toutes ces attaques irréfléchies qui peuvent se manifester à ce sujet, sont chicanes et attaques déplorables. On rabaisse non pas celui pour lequel on dispose une partie d'un monument spécial, et dont il ne sera en somme qu'un locataire passager, mais bien le principe immuable de la souveraineté, que celui-ci vienne du droit divin, du droit de conquête, ou du droit des peuples. C'est une manière mesquine de voir, c'est un manque de logique et de sens; c'est une insulte à celui que peut-être l'on déteste, mais insulte qui viendra un jour ou l'autre s'attaquer à celui que l'on désire. Les questions politiques adaptées aux questions artistiques sont toujours injustes et malvenues. L'art est plus grand encore que cette politique qui toujours se traîne et se traînera péniblement, avançant ou reculant, selon les instincts et selon les sentiments de l'instabilité humaine. Depuis Adam, les grenouilles demandent toujours un roi et vont des grues aux soliveaux, des faibles aux forts, mangeant un jour, mangées le lendemain, et toujours implorant Jupiter qui ne leur envoie que de vieilles idoles, brisées ou adorées tour à tour.

Si l'on voulait seulement réfléchir un instant, on s'apercevrait bien vite que les attaques inconsidérées devraient être épargnées à l'artiste qui remplit son programme et qui doit avant tout faire honneur au devoir de sa profession; ce devoir professionnel doit passer avant tous les autres devoirs; c'est la condi-

tion indispensable de la vie sociale : le médecin qui soigne le malade ne lui demande pas quelles sont ses croyances; le boulanger, quelles que soient ses opinions, doit vendre son pain à ses antagonistes comme à ses partisans. La profession n'est autre chose qu'un contrat passé avec le public et qu'il n'est pas au pouvoir des contractants de briser tant que les termes en sont conservés. Je puis bien, moi artiste, refuser de faire un travail; mais si j'accepte la demande de mon client, si je suis le sentiment qui me dit que j'ai le droit de vivre et le devoir de produire, je dois alors faire mon travail dans les conditions qui conviennent à celui qui m'en charge, si toutefois il n'y a dans ces conditions rien qui s'oppose à mon honneur d'artiste. Eh! bon Dieu! où irait-on s'il fallait s'occuper des opinions de ceux qui produisent et appeler courtisan ou flatteur celui qui travaille pour l'État ou pour un grand seigneur, et ambitieux celui qui travaille pour un peuple tout entier. Est-ce que, malgré son labeur défini, l'artiste ne peut pas être indépendant? ne peut-il pas l'être tout autant que l'ouvrier qui travaille sous ses ordres et pour le même objet? Il faudrait donc empêcher le maçon protestant de travailler à la construction d'une église, il faudrait donc que les acteurs ne jouassent que les rôles qui seraient l'expression de leur sentiment, et que l'architecte ait passé par le bagne pour avoir le droit de construire une prison! Est-ce que l'on songe à mettre les œuvres des grands artistes passés en antagonisme avec leurs croyances? Est-ce qu'on attaque Raphaël, Michel-Ange, ou Phidias, parce qu'ils ont travaillé pour Léon X, Médicis et Périclès? Tout cela est puéril et misérable, et bien fait pour affaiblir les critiques sérieuses et

loyales qui doivent s'adresser seulement à l'œuvre produite, en dehors de toute autre considération.

Je me suis un peu éloigné de mon sujet; mais je me suis si souvent indigné contre la mauvaise foi et le parti pris, que j'ai laissé ma plume dire un peu ce que j'avais dans le cœur. Cette petite explosion calmée, revenons à notre sujet.

De prime abord, j'admets, en thèse générale, que la loge du souverain doit être placée à l'une des avant scènes. Je dirai plus tard, en m'occupant de cette partie à propos de la salle elle-même, quelles sont les raisons qui militent en faveur de cet emplacement. Pour l'instant et devant supposer que le théâtre théorique dont il s'agit doit s'élever en France, et de nos jours, je dirai seulement que l'usage d'établir ainsi la loge du souverain, est depuis longtemps déjà dans les mœurs, et que c'est à gauche de la scène que cette installation doit avoir lieu. L'architecte qui, autant que cela lui est possible, doit pousser à des réformes utiles, doit néanmoins adopter en principe les usages reçus, quand ceux-ci dérivent non-seulement de convenances artistiques et pratiques comme nous le verrons plus loin, mais aussi de convenances personnelles, qui servent de point de départ à un programme donné. J'admets donc pour l'instant que la loge du souverain occupera le côté gauche du théâtre et sera placée aux avant-scènes.

Ceci posé, il est alors tout naturel que les services affectés à cette loge soient disposés du même côté, ce qui alors amène à placer les services du public du côté opposé; si la loge du souverain est à gauche, le service d'entrée des voitures devra être nécessairement à droite, et cette place ainsi désignée

complétera tout ce que j'ai dit déjà sur la disposition générale des parties publiques du théâtre.

Il est bien convenu que ce grand service du chef de l'État devra toujours exister, qu'il serve à un empereur, à un roi, ou à un prince ou délégué quelconque. Mais comme les gouvernements sont changeants, que suivant la qualité du gouvernant, quelques parties du service peuvent se modifier, on ne peut à l'avance prévoir toutes ces modifications qui ne seront utiles que lorsqu'elles devront être appliquées, et dès lors dans le doute, pour fixer les idées, et agir avec méthode, il faut supposer la continuité du régime existant lors de l'édification de l'édifice, et agencer tous les services dans cette hypothèse. De nos jours c'est l'empire qui nous gouverne; ce sont donc les usages de l'empire qui doivent servir de guide dans l'installation supposée définitive de cette partie importante d'un monument théatral[1].

Dans l'état actuel, les dépendances utiles à un tel service sont celles-ci : une entrée ou descente à couvert pour trois voitures (équipages employés dans les représentations de gala), des salles d'attente pour les aides de camp, et pour les valets de pied, un ou plusieurs escaliers conduisant à la loge impériale, un vestibule d'attente ou salle des gardes au niveau de la loge. Cela est spécialement affecté à l'arrivée au théâtre et à l'entrée, ou à la sortie. Il y a encore diverses parties complémentaires qui doivent servir pendant la représentation; ce sont : un grand salon de réception pour les jours de cérémonies spéciales, avec pièces d'introduction, puis un cabinet ou fumoir pour

1. Ce chapitre, ainsi que tout le livre, a été composé avant les derniers événements.

l'empereur, un petit salon ou boudoir pour l'impératrice, de petites terrasses ou balcons pour pouvoir prendre l'air, puis enfin toutes les dépendances ordinaires d'un tel agencement; cabinets de toilette, vestiaires, etc., et pour compléter tout cela, des remises pour les voitures de la cour, et des emplacements pour l'escorte qui accompagne parfois le souverain. Voilà, à peu près, la nomenclature d'un service impérial en ce qui touche le théâtre et il ne s'agit que de l'agencer le mieux possible.

Prenons la descente à couvert: c'est à peu près la seule question spéciale qui doive être discutée; les autres dispositions n'ayant rien de bien particulier, et dérivant des lois générales de toute composition architecturale. Nous avons dit qu'elle devait être placée proche de la loge, c'est-à-dire vers le milieu latéral de l'édifice, et du côté opposé à la descente des voitures du public, soit alors du côté où se développera la file des voitures non retenues d'avance. Cela indique qu'il faut premièrement s'arranger de façon à ce que les voitures impériales puissent pénétrer dans la descente à couvert qui leur est réservée sans passer au milieu de la file des voitures publiques, afin que celles-ci n'entravent pas l'entrée et la sortie du souverain, de même afin que la manœuvre des voitures de la cour n'entrave pas celle des voitures de place.

Or il est évident que si les voitures de la cour arrivaient de la même manière que celles des abonnés, c'est-à-dire en longeant le côté latéral du théâtre, elles rencontreraient ainsi la file des voitures disposées pour la sortie des spectateurs, sinon à l'arrivée au moins au départ. Il faut donc que cette entrée soit disposée différemment, c'est-à-dire qu'elle ait lieu de

face au pavillon affecté au service du chef de l'État; de telle sorte qu'elle laisse aussi complétement libre l'emplacement de la rue qui s'étendra depuis cette entrée jusqu'au devant du monument, là où se trouvent les portes de sortie des spectateurs qui prennent des voitures de place. Mais on comprend que cette entrée de face ne peut se continuer dans la même direction, c'est-à-dire perpendiculairement à la face latérale de l'édifice, à moins de ménager sous le pavillon spécial un espace très-vaste qui permette aux trois voitures d'évoluer avec facilité et de revenir sur leurs pas, sans que la première qui sort soit obstacle pour la dernière qui entre. Cela est presque impossible, non pas théoriquement, mais au moins pratiquement. D'abord parce que cet espace très-grand, qui serait nécessaire pour l'évolution facile des trois équipages, occuperait dans le bâtiment une fort grande place, qui pourrait se considérer comme terrain perdu, là où pourtant le terrain est précieux; puis parce que si dans l'avenir le nombre des voitures arrivait à être augmenté, et à être porté à cinq ou six, ce qui peut arriver dans certains cas exceptionnels, la difficulté d'évolution deviendrait presque impossibilité, et cela en dehors déjà de la difficulté initiale de faire tourner court les équipages pour les faire revenir sur eux-mêmes. Tous les moyens que l'on prendrait pour parer à ces inconvénients ne seraient que des palliatifs, qui seraient toujours insuffisants.

Il n'y a pas ces inconvénients à craindre si l'on établit l'entrée des voitures d'un côté du pavillon et la sortie du côté opposé de ce même pavillon. La circulation est alors des plus faciles, il n'y a pas de rencontre possible entre les diverses voitures qui, fussent-

elles en nombre indéterminé, se succèdent à la file sans se couper, ni se heurter de front; puis ainsi le vestibule de descente à couvert peut n'avoir que la place nécessaire pour les trois voitures réglementaires (dans les cas spéciaux les trois voitures une fois libres continueraient leur route en laissant place pour les autres), et cet espace nécessaire pour trois voitures en queue devra être bien moins considérable que l'espace nécessaire à trois voitures circulant, et évoluant. De là grande économie de terrain affecté à ce service, important il est vrai, mais qui ne servant pas journellement ne doit pas empiéter sur d'autres services tout aussi importants et plus fréquentés.

Il faut donc entrer par une porte latérale sous cette descente à couvert, et en ressortir par le côté opposé, ce qui revient à dire que pour le pavillon destiné à cet usage, les voitures longeront l'édifice. Ceci bien compris, il ne s'agit plus que de savoir comment on va se rendre de l'entrée extérieure du milieu, aux entrées latérales du pavillon.

Il est évident que si cette entrée du milieu, entrée libre et très-large, est assez éloignée de l'entrée latérale, il sera facile aux voitures en suivant une courbure d'un assez grand rayon, de faire une évolution en demi-cercle, qui les conduira au point désigné. C'est le moyen le plus simple, et c'est au surplus le seul pour aller d'une direction quelconque à une autre direction perpendiculaire, lorsqu'on voudra opérer ce changement de direction, sans secousse et graduellement. Il y aura donc pour le chemin des voitures du chef de l'État : d'abord arrivée à l'entrée extérieure, puis une espèce de courbe en forme d'S qui du premier départ amènera à l'entrée du pavillon,

puis une ligne droite sous la descente à couvert, avec arrêt momentané pour permettre aux occupants de quitter les équipages, puis enfin une seconde courbe symétrique à celle de l'arrivée qui ramènera à l'entrée extérieure. De là les voitures vides iront se remiser dans un endroit *ad hoc*, pendant la durée du spectacle.

Cette disposition qui découle de ce que nous venons de dire, a le grand avantage de ne troubler en rien la file des voitures du public; en effet si celles-ci ont leur point de départ assez éloigné du mur de l'édifice et ne se rapprochent de celui-ci qu'à l'instant où ces voitures doivent être à proximité des spectateurs sortants, comme cela se présente au nouvel Opéra par suite de la disposition des abords, il en résultera qu'il y aura ainsi entre cette station de voitures et le monument, un espace libre qui permettra aux voitures de la cour l'évolution circulaire, dont nous venons de parler, et dès lors les deux services sont complétement indépendants, sans se nuire aucunement l'un à l'autre.

Il peut sans nul doute y avoir d'autres dispositions dérivant de la forme et des dimensions du terrain concédé à l'architecte, et même dans des terrains identiques, on peut trouver d'autres combinaisons, et cela est fort heureux, sans cela l'art ne serait plus qu'une science mathématique; mais dans tous les cas quelles qu'elles soient, elles doivent toujours répondre au programme imposé, et résoudre les questions que nous avons examinées. Je persiste néanmoins à penser que parmi les solutions qui peuvent se présenter, celle qui consiste, ainsi que nous l'avons vu, à faire parcourir aux voitures une courbe qui ressemble à peu près à une poignée de malle, est, sinon la meilleure,

au moins une des plus logiques et des plus praticables.

Mais cette courbe, pour l'instant, n'existe qu'en plan, au niveau du sol; il est bon de savoir si elle peut se modifier en élévation, c'est-à-dire si, au lieu de s'effectuer sur une surface horizontale, la course des voitures peut se faire sur un plan incliné; cela ne changerait en rien les aménagements d'ensemble, mais cela donnerait un point d'arrivée plus élevé que le point de départ.

Eh bien, il est clair que moins on aura de marches à monter, et mieux cela vaudra; il est inutile de discuter ce point, et si l'on pouvait aussi pour la partie publique diminuer le nombre des degrés, cela serait à souhaiter. Mais de ce côté il y a des impossibilités qui amènent toujours à une certaine hauteur d'ascension: d'abord, comme nous l'avons vu, la nécessité d'installer la salle d'attente des voitures sous le parterre, ce qui naturellement élève le sol des autres étages; puis les hauteurs nécessaires aux vestibules d'arrivée, puis surtout la difficulté de descendre les profondeurs des dessous plus bas qu'un certain point pratique; tout cela fait que la hauteur des étages du côté des abonnés est à peu près indiquée et nécessaire; mais en supposant même qu'une rampe douce permette aux voitures d'arriver à un niveau plus élevé, quitte à changer les dispositions intérieures, cette rampe douce serait déjà presque impraticable à exécuter dans les conditions ordinaires, et tout d'abord elle ne pourrait avoir en plan la forme que je viens d'indiquer pour le service impérial. En effet, bien que la forme résultant de la position et de la composition de cette rampe soit commode pour la circulation

passagère de trois voitures, passant une seule fois dans une même soirée, cette forme serait insuffisante et nuisible pour une plus grande circulation, et si l'on peut facilement diriger trois voitures isolées à la montée ou à la descente, cela devient presque impossible à faire sûrement avec un grand nombre d'équipages, et lorsque ceux-ci sont traînés par des chevaux plus ou moins vicieux. Si au lieu de faire cette rampe sur un plan circulaire on voulait la construire sur un plan rectiligne parallèle aux façades latérales du théâtre, cela faciliterait sans nul doute la circulation des voitures, mais alors les deux rampes d'entrée et de sortie s'étendraient fort en avant et fort en arrière du point central, c'est-à-dire occuperaient tout au moins la longueur totale du monument, et masqueraient ainsi d'un côté les services faciles de la galerie de la queue, et de l'autre tous les services du rez-de-chaussée de l'administration. Il faut donc repousser cette rampe douce pour le côté de l'arrivée des voitures publiques. Mais il ne doit pas en être de même pour le service impérial, puisque, ainsi que je viens de le dire, la circulation peut être très-facile, même sur un plan incliné; et pourvu qu'il reste assez de hauteur entre l'arrivée de la rampe et le plafond de la pièce supérieure placée au-dessus de la descente à couvert, pourvu que les voitures puissent échapper entre ces deux limites, on aura toujours ainsi le bénéfice de gagner quelques marches, indépendamment du caractère de splendeur qu'un tel motif peut donner à l'architecture.

Certes il y a des cas même où cette rampe impériale pourrait s'élever encore plus haut, et arriver à l'étage même de la loge, et le motif bien étudié pour-

rait présenter là encore un bel aspect et une disposition grandiose; mais pour cela il faudrait alors que le terrain fût très-étendu, et que la naissance de la rampe fût placée au moins à soixante ou quatre-vingts mètres du bâtiment. Cela est possible, je le sais; c'est affaire d'argent et de terrain; mais tout cela est bien difficile à espérer dans les conditions ordinaires, et il vaut mieux s'arrêter aux dispositions qui peuvent se réaliser assez facilement plutôt que de chercher dans l'accomplissement du mieux une impossibilité matérielle, qui transformerait le principe en paradoxe. Je suppose donc la rampe arrivant à une certaine hauteur seulement; mais il va sans dire que cette rampe n'est pas indispensable, que le goût de l'artiste, diverses convenances particulières, divers arrangements, ou dispositions spéciales, peuvent amener à la supprimer, et à faire entrer les voitures de la cour de plain-pied avec le sol de la rue. En tout cas, quel que soit le niveau de l'arrivée des équipages, il faut toujours que cette arrivée ait lieu dans un endroit couvert, assez spacieux et disposé de manière à ce que les personnes qui descendent de voiture, puissent directement et facilement retrouver une salle ou un vestibule servant d'introduction à l'escalier principal de la loge.

Si 'on suppose que le pavillon impérial a les mêmes dimensions et la disposition similaire à la descente des abonnés, on trouvera facilement dans l'espace nécessaire à cinq voitures ordinaires, l'espace suffisant pour trois voitures de la cour, et la disposition des deux pavillons sera non pas tout à fait symétrique (la symétrie complète ne pouvant exister que lorsque les services peuvent s'y adapter), mais au moins pondérée

de masse, ce qui n'est pas indifférent dans une grande disposition monumentale.

Je me suis étendu longuement sur cette descente à couvert, parce que c'est en somme la seule question importante à traiter dans ce paragraphe; la disposition des escaliers, des vestibules, des pièces de repos, ou de réceptions, peuvent s'agencer de bien des façons, et il n'y a d'autres principes pour leur installation, que les principes communs à toutes les dispositions architecturales. Je me bornerai seulement à dire ceci: c'est qu'il faut que la grande salle de réception commune, le cabinet de l'empereur et le boudoir ou petit salon de l'impératrice, aient tous trois des entrées spéciales, mais que néanmoins il est bon que ces trois pièces communiquent entre elles au besoin. Il est aussi nécessaire d'établir un escalier de service, afin que les valets de pied puissent aller avertir les voitures et descendre ou monter librement, sans passer par l'escalier d'honneur. Quand cela sera installé, le reste ne sera plus qu'affaire de goût et de décoration, choses qui ne peuvent être soumises à d'autres règles qu'à celles qui régissent l'art lui-même.

CHAPITRE VII.

SALLES ET DÉPENDANCES.

Les dispositions intérieures des salles des théâtres actuellement construits offrent deux systèmes très-distincts : le système français et le système italien. Ce sont deux types bien particuliers, plus ou moins purs ou plus ou moins mélangés dans les salles de spectacle allemandes, anglaises ou espagnoles, et c'est toujours de ces deux types que l'on partira, ou à l'un de ces deux partis que l'on arrivera pour composer une salle moderne. Aussi il est inutile d'étudier toutes les modifications qui se sont produites, et il suffit de résumer les caractères principaux de ces deux dispositions, cette étude seule pouvant aider à fixer le choix de l'architecte et à le diriger dans l'accomplissement de sa tâche, tâche ardue s'il en est.

Il va de soi que les types que je veux indiquer ont eux-mêmes bien des variétés dans leurs détails, et

que, malgré la parité des salles de même nature, les aspects en sont souvent bien différents; aussi est-ce plutôt un résumé général de diverses dispositions qui dérivent d'une même pensée qu'une peinture exacte d'une salle typique prise comme exemple unique; ce n'est pas la description fidèle d'un motif qui se produit souvent, avec une grande liberté d'allures, mais bien la constatation du caractère théorique et pratique de chaque nature de salles.

Dans les salles françaises, chaque catégorie de places varie d'aspect et de disposition : les premières loges et les balcons ou stalles d'amphithéâtre forment la dominante. C'est là que la décoration est le plus luxueuse. Le sol de la salle est rempli de banquettes ou de fauteuils, qui s'étendent sur toute la surface, et vont rejoindre les parois verticales sans laisser d'espace vide; des baignoires ou loges grillées, sont toujours disposées aux parties inférieures de ces parois, et font paraître plus riches et plus somptueuses les loges de premier rang. Les cloisons mitoyennes de celles-ci, souvent assez élevées dans le fond, s'abaissent en se découpant près de l'appui, et laissant ainsi le premier rang des assistants sans séparations visibles, donnent à l'étage ainsi discrètement divisé, l'apparence d'une galerie continue. Les loges des étages supérieurs, disposées à peu près de même, sont néanmoins diversifiées entre elles, soit par les ornements qui les accompagnent, soit par les mouvements particuliers des courbes qui les contiennent. De grands amphithéâtres ou cintres, avec ou sans séparations personnelles, occupent les parties supérieures de la salle, tandis que les supports de tous les étages plus ou moins apparents ou plus ou moins ca-

chés, viennent, par leur direction verticale, faire en plusieurs points accusés une opposition heureuse et indispensable aux grandes lignes horizontales formées par les balcons de toutes les loges ou galeries. La partie supérieure du vaisseau est presque toujours terminée par une voussure ou voûte plate, qui s'harmonise avec les formes générales, tandis que la lumière artificielle, rarement prodiguée, mais au moins presque toujours suffisante, vient éclairer chaque partie en saillie, conserve dans l'ombre les parties en recul, et augmente encore par ces oppositions lumineuses les oppositions architecturales qui, déja, mouvementent tout l'ensemble.

De ccs dispositions éminemment françaises résulte un air de fête et d'animation. Les spectateurs, tout en apercevant la scène, voient également bien la salle, et comme celle-ci est diversement agencée dans tout son développement, la vue a des points d'arrêt qui facilitent les regards, les attirent et les empêchent de s'égarer dans le vague. Aussi l'on peut étudier à loisir toutes les physionomies des assistants, le miroitement des toilettes, l'éclat des parures, et avoir l'aspect imprévu d'une nouvelle décoration, dont chacun fait partie; et, certes, ce n'est pas un médiocre élément décoratif, que l'ensemble de cette assemblée, que la variété des costumes, le mouvement des auditeurs et l'espèce de frémissement magnétique de toute une foule, qui observe et se sent observée, qui écoute et se sent écoutée. Tandis que la décoration architecturale de la salle garde les mêmes lignes et les mêmes ornements, la décoration qui dérive des spectateurs est animée, changeante, et modifie à tout instant l'aspect de chaque représentation, ressource précieuse pour les

abonnés, qui, quelquefois blasés par un spectacle souvent entendu, trouvent dans cette transformation de chaque soir un nouvel aliment à la curiosité et à la conversation.

Dans les salles italiennes au contraire, pas de diversité dans la décoration, pas de variété dans la disposition. Tous les ornements sont uniformes, toutes les places (sauf le parterre) sont des loges, toutes les loges sont semblables, sortes de petites cellules complétement séparées les unes des autres, columbarium triste et monotone, sans souplesse et sans luxe. Singulier contraste avec le caractère italien, vif, ardent, amoureux du bruit et du mouvement, des couleurs brillantes, des parures et des fêtes! Cependant ce n'est pas la seule inclination pour le théâtre et la musique qui fait que les Italiens s'abritent ainsi; car les réceptions dans les loges et les conversations animées y sont parmi eux aussi fréquentes qu'en France. Je croirais volontiers que depuis la construction primitive des théâtres italiens, les mœurs se sont modifiées; car dans plusieurs théâtres plus nouvellement construits, les séparations des loges ont été un peu reculées par rapport à l'appui, et le premier rang de ces loges moins isolé, contribue déjà à donner aux nouvelles salles un air plus riant et plus animé. Je ne doute pas du reste que ce soit le parti général des salles françaises qui l'emporte un jour, et que des columbariums italiens il ne reste alors que le souvenir.

Cependant il faut reconnaître que les loges italiennes ainsi fermées, permettent, lorsqu'on le désire, de se soustraire aux regards directs des spectateurs de la salle, et cette condition n'est pas à dédaigner lorsqu'une tenue de parade un peu prolongée, amène

à un peu de lassitude. Il est donc utile de procurer aux spectateurs le moyen facile de se tenir à l'écart, et cela toutefois en conciliant cette légitime exigence avec le mouvement et la gaieté, je dirai presque le respect de la salle. Or cela peut se faire sans nulle difficulté par l'annexion de petits salons contigus aux loges, et j'entends par salon, non pas comme cela se rencontre presque partout, un réduit bien plus petit que la loge elle-même, mal éclairé et mal aéré, mais une pièce confortable, élégante, et de dimensions suffisantes. Cette adoption des salons, qui, je le crois, deviendra un jour générale, et qui est déjà pratiquée dans plusieurs nouveaux théâtres, notamment au nouvel Opéra de Vienne, concilie les deux systèmes; la loge pour la vue et la vie en public, le salon pour la retraite et la vie privée; la loge pour l'audition et l'attrait du spectacle, le salon pour le repos et la causerie.

Quelques théâtres italiens, entre autres ceux de Milan et Gênes, ont pourtant aussi, indépendamment des loges séparées, des espèces de salons affectés aux occupants de ces loges; mais, par une conception vicieuse, ces salons ne sont pas en communication directe avec elles; le couloir public les sépare, et ces pièces ainsi isolées et incommodes, sont complétement délaissées par les spectateurs et leur servent tout au plus de dépôts et de vestiaire.

Les caractères principaux que je viens d'énoncer permettent, je pense, d'affirmer qu'en thèse générale la disposition des salles françaises est bien supérieure à la disposition des salles italiennes, et que l'adoption de salons dépendants des loges parfait encore et complète cette supériorité.

Malgré cette assertion générale, je dois mentionner deux salles italiennes qui offrent dans l'arrangement de leurs loges des particularités assez curieuses. L'une est la salle de la Fenice à Venise, l'autre celle du théâtre philharmonique de Vérone, construit par l'architecte Bibiena.

Dans la première, la séparation des loges de côté est formée, non par une cloison plane, mais par une cloison brisée, c'est-à-dire qu'en partant du fond des loges, je suppose, cette cloison qui, dans presque tous les théâtres, est rigide et va couper plus ou moins obliquement l'appui de la face, change dans celui-ci de direction aux deux tiers de son développement, et faisant un angle obtus avec la surface du fond, vient se présenter perpendiculairement à l'appui. La cloison est donc pour ainsi dire pliée, de façon à se présenter obliquement au cercle de la paroi du fond des loges, et normalement au cercle de la paroi du devant.

Cette disposition a été reproduite dans le théâtre de Moscou, construit par M. Cavos, et elle paraît offrir de grands avantages au point de vue du placement des siéges, et de la commodité des spectateurs. Néanmoins, lorsque la cloison est oblique par rapport à l'appui, le corps des assistants se place instinctivement dans une position oblique, et dès lors plus dans le sens de la vue de la scène. Mais d'autre part la station est plus fatigante, et les genoux se trouvent mal à l'aise dans cette encoignure oblique, de sorte qu'il est bien permis d'hésiter *a priori* sur la disposition définitive. Cette étude ne peut se faire avec plus de certitude que lors de l'exécution même des cloisons des loges, mais dans tous les cas elle doit être essayée; la chose est facile; ce n'est qu'un arrangement facultatif de cloi-

sons légères, qui coûtera fort peu, qui se modifiera sans embarras, et la question du bien-être des spectateurs est assez importante pour autoriser un pareil essai. Je crois même que l'essai doit être tenté largement, c'est-à-dire que la salle doit être livrée avec le second arrangement, celui de la cloison brisée, qui n'a pas encore été suffisamment expérimenté pour en apprécier la valeur, quitte à revenir après, au moyen de quelques remaniements fort simples et fort peu dispendieux, au premier principe de la cloison droite, dont on sait les avantages et les inconvénients.

Quoi qu'il en soit, comme cette disposition est assez typique, j'ai dû la mentionner, en regrettant toutefois que, pendant les dix voyages que j'ai faits à Venise, je n'aie pas eu l'occasion de voir la salle de la Fenice autrement que pendant le jour, c'est-à-dire sans pouvoir faire sur ce point spécial une espèce d'enquête *de commodo* et *incommodo*.

Quant au second théâtre, celui de Vérone, la particularité est encore plus marquée qu'au théâtre de la Fenice, où une question de détail est seule posée.

Dans cette salle de Vérone, les loges d'un même rang au lieu d'être toutes sur un même plan horizontal vont au contraire en s'élevant au fur et à mesure qu'elles s'éloignent de la scène. Cette élévation se fait sentir de deux en deux loges; c'est-à-dire que chaque groupe de deux loges consécutives est élevé d'environ dix centimètres sur les deux loges qui le précèdent, et est au contraire en contre-bas de la même quantité des deux loges qui le suivent; et non-seulement le sol des loges subit ce mouvement ascensionnel, mais cette surélévation, ce décrochement se retrouve sur les appuis, les supports, les draperies. Ce même mouve-

ment se voit aussi en plan, où chaque groupe de loges déborde sur le groupe précédent, et se retraite sur le groupe suivant. Tout ce qui dessert ces loges ou s'y relie partage ce système général; les corridors sont en pente; les ornements, les corniches, les appuis remontent et le plafond suit les contours en dents de scie de toute la salle. Cette étrange conception fait de la salle de Vérone la plus curieuse de toutes les salles italiennes, pendant que sa décoration somptueuse, sa couleur chaude et dorée, et sa magnifique ordonnance d'avant-scène la rendent la plus belle.

Cette disposition a depuis été adoptée avec quelques modifications dans divers théâtres, entre autres au théâtre Alexandra à Saint-Pétersbourg, dans lequel les loges s'élèvent et se dépassent, mais sans brisures, ni ressauts, et en suivant une ligne continue et d'une pente uniforme, c'est-à-dire que le sol des loges est incliné, et suit à peu près parallèlement l'inclinaison du parterre; les appuis sont en pente; les corniches sont en pente ainsi que le plafond, et comme les supports doivent être et sont toujours verticaux, les angles d'intersection de ces supports et des lignes de chaque rangée de loges, se coupent en angles aigus d'un côté et en angles obtus de l'autre. Mais si ce parti bizarre, et pourtant raisonné, est rationnel eu égard à la facilité de la vue, il est en revanche bien désagréable comme aspect. Il est certain que les loges près de la scène étant moins élevées que les autres, permettent plus aisément aux loges suivantes la vue libre du théâtre, et qu'une des conditions d'une bonne salle de spectacle est ainsi remplie; mais l'impression gauche, embarrassée, pénible même, causée par cette espèce de démanchement général, qui donne à la salle l'appa-

rence d'une salle en partie affaissée ou effondrée, vient bien contrebalancer ce premier avantage, et même cette inclinaison des loges influe sur l'aspect des décorations de la scène; celle-ci étant inclinée en sens inverse, au moins comme plancher, et devant représenter des lignes horizontales, au moins comme décoration, il en résulte que l'œil est inquiet et décontenancé par une opposition qui n'a pas de prime abord sa raison d'être. Ou les décorations paraissent être d'aplomb, et alors la salle paraît d'autant plus infléchie, ou l'habitude redresse instinctivement les pentes de la salle, et alors les décorations paraissent inclinées; il y a dans cet effet illogique et inconscient une perturbation nuisible à l'illusion et fâcheuse à l'esprit, qui doit faire rejeter cette composition d'une logique plutôt spécieuse que réelle.

Il me paraît cependant possible de faciliter à chacun la vue de la scène tout en conservant à la salle un aspect plus ferme et plus arrêté. Ce serait d'établir la différence de niveau, non pas sur le devant des loges où l'on voit toujours bien, mais sur les seconds et troisièmes rangs. Que cette différence de niveau se fasse, soit au moyen de siéges de diverses hauteurs, soit au moyen de degrés s'élevant graduellement, peu importe; c'est affaire de détail, et l'on peut employer tel système qui paraîtra le plus convenable. Il faut dire cependant que chacun de ces deux systèmes a des inconvénients, et que c'est l'étude seule qui peut amener au choix des chaises ou des gradins; les siéges peuvent s'installer facilement sur un sol à peu près horizontal et sans ressauts, de sorte que l'on peut les faire mouvoir et les placer où l'on désire; mais pour qu'ils aient l'effet voulu, il faut que ceux du second

rang et surtout ceux du troisième rang, soient bien plus hauts que ceux du premier. De là, posture incommode, si les siéges sont sans tabourets, et manœuvre difficile si les tabourets accompagnent les siéges. D'autre part, pour les gradins, les siéges peuvent être plus confortables, plus propres à la station assise; mais les gradins peuvent en gêner le mouvement, en les parquant pour ainsi dire dans un espace assez restreint; malgré ce défaut, comme en résumé on peut facilement changer de posture sans changer la place des siéges, il me paraît que la surélévation au moyen de gradins est encore la meilleure; mais il faut prendre franchement un parti et s'arranger de façon à ce que chaque loge soit à peu près disposée comme un petit amphithéâtre où les spectateurs des premiers rangs laissent la vue libre à ceux des derniers. Il n'y a au surplus qu'à voir ce qui se passe dans presque tous les théâtres; le problème se posera naturellement et la solution en découlera tout de suite. Le premier rang des loges reste assis sans chercher à s'élever, rien ne faisant obstacle à la vue. Le second se soulève plus ou moins sur son siége, cherche à regarder entre les personnes placées par devant, et, grâce à ce mouvement un peu élévatoire et un peu oscillant, parvient à voir à peu près. Quant aux spectateurs des troisièmes rangs, ils se tiennent presque toujours debout; à cette condition seule ils peuvent jouir de la vue de la scène; cela se remarque surtout dans les loges latérales, là où la vue est plus oblique. Eh bien, cela indique que dans tous les théâtres les siéges des derniers rangs ne sont jamais à une assez grande hauteur, soit qu'ils soient trop bas eux-mêmes, soit que les gradins qui les supportent n'aient pas assez d'élévation. Il faut donc fran-

chement disposer ces siéges de façon à ce qu'ils s'étagent, de manière à permettre à la station assise à peu près la même vue que l'on peut avoir avec la station debout. Cela paraît bien élémentaire et pourtant cela n'a jamais été fait, sauf peut-être pourtant au grand théâtre de Barcelone, où au fond de la loge une banquette placée sur des gradins fort élevés permet une vue libre aux personnes qui s'y assoient. Cette disposition est des plus recommandables, et je m'étonne qu'elle n'ait pas été mise plus souvent à exécution. Ce qui peut expliquer un peu cet abandon, c'est que la disposition ainsi étagée des siéges donne moins de facilité à la conversation, et que l'on est moins bien réuni dans une loge à sol mouvementé que dans une loge à sol uni; mais l'adoption de salons où l'on peut se rendre pendant chaque entr'acte rend moins indispensable la causerie facile dans la loge, et je pense que l'on arrivera un jour, par une disposition plus logique que les dispositions actuelles, à supprimer l'espèce de torture réservée jusqu'à présent aux spectateurs qui occupent les derniers rangs.

Pour parfaire cette disposition nouvelle, il est utile de se rapprocher du parti que j'ai indiqué, pour la salle de Vérone, c'est-à-dire qu'il faudra que les gradins de chaque loge ne soient pas tous à un même niveau, mais bien qu'ils s'élèvent à partir de la scène, jusqu'à une certaine partie de la courbe des loges, pour s'abaisser ensuite jusqu'au milieu des loges de face. On aura donc ainsi tous les avantages constatés dans les théâtres de Vérone et d'Alexandra, mais ces avantages seront indemnes des inconvénients que j'ai signalés. La différence de niveau s'établira non plus dans les lignes architecturales, qui doivent toujours avoir

une certaine rigidité , mais bien dans les spectateurs mêmes, et cette inégalité de niveau, du reste un peu dissimulée par l'ombre qui se projette toujours sur les derniers rangs, donnerait à la salle un peu plus d'animation encore, et un peu plus de variété d'aspect, chose dont personne ne songerait à se plaindre.

Concurremment avec la disposition des loges, vient se placer la disposition de l'orchestre et du parterre, et il faut avouer que dans certaines parties de ces divisions, les théâtres allemands et les théâtres italiens sont mieux partagés que les salles françaises. En France, les siéges, soit du parterre, soit de l'orchestre remplissent toute la surface basse de la salle, sans passages faciles, sans accès, sans issues; les bancs sont serrés, les stalles étroites, les siéges mal rembourrés, et, malgré toutes les protestations faites contre cette installation défectueuse, malgré tous les reproches qu'on lui a adressés et les récriminations qui ont été faites à ce sujet, rien n'a été changé, rien n'a été modifié. Les stalles sont toujours restées incommodes, les passages étroits et les dégagements insuffisants. Je ne pense pas cependant qu'on doive attribuer cette mauvaise disposition aux architectes. C'est le résultat, soit d'un programme donné, et qui exige le plus grand nombre de siéges possible, soit d'aménagements ultérieurs et successifs, qui tour à tour ont rempli les espaces vides, et encombré les dégagements; mais quelle que soit la cause de ce système vicieux, il n'en est pas moins vrai que chacun le combat, que chacun le déplore, et que rien encore n'a été fait pour y apporter une amélioration utile et durable.

En Italie, comme en Allemagne, du moins dans la

plupart des théâtres, au contraire les places de l'orchestre et du parterre sont suffisamment larges et les passages qui les desservent sont vastes et nombreux. Au théâtre Carlo Felice, à Gênes, par exemple, l'espace compris entre chaque rangée de siéges de l'orchestre est de 1 mètre 08 cent., tandis qu'à l'Opéra actuel de Paris, qui cependant avec l'Odéon est un des plus favorisés sous le rapport du confortable, cette distance n'est que de 0 mètre 77 cent. Cette différence de dimensions indique tout de suite la différence de la facilité des communications. De plus, en France, les passages communs des places sont non-seulement étroits, mais ils sont encore occupés par des strapontins mobiles, qui, tout en rendant l'accès difficile pour le public en général, rendent ces places insupportables pour les occupants. En Italie et dans quelques théâtres allemands, des couloirs larges et commodes entourent le parterre et l'orchestre, et les séparent dans leur milieu en facilitant la circulation.

Cependant on doit reconnaître que ce grand avantage est en partie détruit par une disposition tout italienne, une espèce de tolérance qui sent encore l'enfance théâtrale, presque la barbarie, et qui, bien que déjà depuis longtemps abandonnée en France, un peu délaissée dans l'Allemagne du Nord, est encore en vigueur dans toute l'Italie : je veux parler des parterres debout.

Les assistants de ces parterres debout, *in piedi*, placés derrière les parterres assis, envahissent aussi les passages latéraux et le grand dégagement central, et bien que les occupants de ces passages soient toujours en mouvement et qu'ils les abandonnent à chaque entr'acte, il n'en est pas moins vrai que les issues

sont toujours un peu obstruées, et que la circulation n'a pas toute la liberté qu'elle pourrait avoir.

De plus, ce parterre *in piedi* qui contient une foule mouvante, parfois bruyante, souvent inattentive, n'a pas un grand charme pour la vue, et la salle, si brillamment remplie qu'elle soit, n'a jamais avec ce parterre un ensemble complet de bonne compagnie. Le mouvement de tout cet auditoire, où chacun piétine plus ou moins sur lui-même, où tout le monde entre en passant et en tenant toujours son chapeau sur la tête, contraste avec la tenue élégante des spectateurs des loges, et donne à cette partie de la salle, non plus l'aspect d'une réunion attentive et discrète, mais bien celui d'une foule encombrante et d'un rassemblement tumultueux.

Cependant je crois que ce n'est pas par goût que les Italiens ont conservé cette disposition, car dans plusieurs théâtres où quelques rangs du parterre assis sont affectés aux occupants du parterre en pied, ces places assises sont toujours recherchées, et jamais une seule ne reste inoccupée. N'est-ce donc pas plutôt un reste de souvenir des théâtres primitifs, une insuffisance de mobilier, l'insouciance des directeurs nomades, qui se renouvellent le plus souvent à chaque saison, ou une routine irréfléchie et incommode, bien plus qu'une concession faite aux mœurs modernes, qui ont fait conserver le parterre debout?

Mais, en somme, malgré cette occupation de la plus grande partie des dégagements dans les théâtres italiens, ces dégagements *a priori* n'en sont pas moins bien préférables à ceux des théâtres français, et l'on doit y voir le principe d'une modification essentielle à apporter dans nos salles de spectacle.

Néanmoins il faut, je pense, modifier la disposition initiale de ces dégagements, tels qu'ils sont établis dans les théâtres italiens, c'est-à-dire ne pas les placer au pourtour et dans le milieu, mais bien dans les deux parties moyennes, à droite et à gauche de l'axe central. Les trois passages pratiqués autour du parterre et dans son milieu, divisent seulement les places en deux parties, deux dégagements créés de chaque côté de l'axe, divisent ces places en trois, et, tout en prenant une surface moins considérable, donnent une plus grande facilité aux issues. Du reste, il serait mieux encore d'avoir ces deux couloirs du centre, sans exclure les dégagements des extrémités, quitte à faire moins larges ces dégagements devenus plus nombreux.

De plus, le couloir placé au milieu du parterre supprime les places centrales, c'est-à-dire les meilleures pour la vue et l'audition, et si un semblable passage était ainsi établi en France, certainement il ne tarderait guère à être supprimé et remplacé par des siéges fixes ou mobiles. Les passages qui divisent en trois la surface des places n'ont pas cet inconvénient, et si les places qu'ils suppriment sont encore bonnes, au moins ne sont-elles pas les meilleures; puis, comme les deux dégagements qui doivent opérer la division devront pour opérer ce partage être établis suivant une direction plus ou moins courbe, il en résultera que le vide des couloirs sera plus ou moins masqué par la disposition des siéges, et que du plus grand nombre des points de la salle, le parterre ne présentera pas une solution de continuité, quelque peu nuisible dans un théâtre qui a toujours l'horreur du vide.

Ainsi donc cette division en trois groupes, opérée

par deux dégagements, a l'avantage de conserver les places centrales, d'offrir les plus grandes facilités de dégagements, et, toutes choses égales d'ailleurs, d'occuper la plus petite surface possible. C'est du reste ainsi qu'était agencé le théâtre de Dresde, et l'on ne peut qu'approuver cette disposition lorsque l'on a pu voir par cet exemple que la pratique était d'accord avec la théorie.

Dans les salles françaises où le parterre et l'orchestre occupent à eux deux toute la surface inférieure du vaisseau et sont nettement divisés, il va sans dire que cette disposition ne peut exister qu'au parterre, puisque l'orchestre, qui est placé au devant de cette division, ne peut avoir que des entrées latérales, à moins de faire pénétrer dans cet orchestre en passant par le parterre, ce qui serait une cause de trouble qu'il est indispensable d'éviter. Il ne peut donc y avoir pour l'orchestre que des dégagements latéraux qu'il importe alors de faire assez vastes pour permettre une libre circulation, facilité qui devra du reste être complétée par la possibilité de passer à son aise entre chaque rangée de fauteuils.

Si les dispositions françaises et italiennes sont caractéristiques, et présentent en somme peu de variations, les théâtres allemands qui adoptent tantôt l'une, tantôt l'autre de ces dispositions, participent le plus souvent de l'une et de l'autre. Il faut dire aussi que ces principes généraux subissent quelques transformations. Ainsi, à Nuremberg, à Munich, à Prague, etc., les baignoires sont supprimées dans le pourtour du parterre, et un mur plein, percé seulement de quelques portes d'entrée, forme le soubassement de la salle. Ce mur paraît sec et nu ; l'impression est

triste et l'aspect monotone. Dans d'autres salles, comme au grand théâtre de Munich, les séparations des loges sont encore bien moins visibles qu'en France ou plutôt elles sont invisibles, ces séparations ayant une hauteur moindre que celle de l'appui, ce qui fait que toutes les rangées de loges n'ont plus que l'apparence de galeries. Or, comme les portes d'entrée sont sous tenture, qu'aucun support ne dessine les loges, ni sur le devant, ni dans le fond, et que tous les balcons sont identiquement semblables à chaque rang, il en résulte un aspect sans aucune variété et un manque de liaison entre les divers étages qui semblent isolés, ne paraissent pas soutenus, et ne satisfaisant pas la raison, ne rassurent pas la vue et ne causent aucune agréable impression.

Quant aux salles anglaises, espagnoles, suédoises, etc., ce ne sont encore que des exemples plus ou moins modifiés des salles typiques, qui peuvent en résumé se diviser en trois : les salles françaises et les salles italiennes, formant les deux extrêmes, et les salles allemandes formant la disposition moyenne.

La décoration des salles de spectacle découle, pour la plus grande partie, de leur disposition : elle ne varie et ne peut guère varier dans le système italien ; elle peut au contraire être plus réelle et plus accentuée dans le système français.

Dans le système italien, sauf la salle de Vérone dans laquelle l'avant-scène est largement comprise, avec de grands motifs de colonnes dorées et de niches ornées; sauf peut-être aussi la salle de théâtre du palais à Munich, qui est italienne de principe et qui dans sa décoration en style Louis XV ne manque pas d'originalité, toutes les autres salles construites sur le même

modèle offrent une décoration semblable, sans accent, sans noblesse et sans caractère. Jamais de grand parti, jamais de grandes lignes; c'est ou l'exclusion de tout motif d'avant-scène, ce qui ne termine ni n'accompagne la salle, ou les éternelles grosses colonnes, ou les gros pilastres qui, énormes par rapport au reste de la salle, en diminuent encore l'importance et amoindrissent encore le maigre effet des loges.

Dans ces salles rien ne frappe, rien ne plaît, rien n'attire, ni ne satisfait : balcons sans fermeté, supports sans hardiesse, plafonds sans élégance, ornements sans caractère, couleurs ternes et sans accents, ou trop vives et sans harmonie, petits lambrequins sans ampleur et partout mauvais goût; telle est la décoration de ces salles qui, si elles n'avaient pour elles une grande dimension, quelque confortable, et une assez bonne proportion, seraient sous tous les points inférieures à nos plus modestes salles de province.

Certes, toutes les salles françaises ne sont pas des chefs-d'œuvre ; mais enfin il y règne une certaine recherche, un certain amour de la forme et de la variété, qui les rend bien plus séduisantes que toutes ces salles étrangères. La salle du théâtre de Bordeaux, celle de l'Odéon, les nouvelles salles récemment construites à Paris, et bien d'autres encore, ont pour elles, sinon la grandeur d'aspect, au moins une parfaite élégance ; puis au-dessus de toutes ces salles, et surtout bien au-dessus de toutes les salles étrangères, le magnifique vaisseau de l'opéra actuel de Paris, l'une des plus belles manifestations de l'art français. Cette salle est certainement de toutes la plus noble et la plus splendide, et les quelques défauts qui y existent et qui sont dus à la rapidité de l'exécution et aux exigences

de la construction, ne lui retirent rien de la beauté de sa conception et de son admirable disposition.

J'ai réservé un des motifs souvent employés et des plus caractéristiques des théâtres allemands et italiens : l'installation dans le centre et dans l'axe de la salle, de la loge du souverain. Il ne m'est pas permis d'apprécier la place de cette loge en tant que convenance particulière ; je ne puis en parler qu'au point de vue architectural et décoratif, et cela complétera ce que j'ai dit déjà sur le service général du chef de l'État.

Il est certain qu'un tel motif central rompt la monotonie de la salle et se prête beaucoup à la décoration. C'est une place choisie et magnifique pour une grande ordonnance. Il faut avouer cependant que le plus grand nombre des loges ainsi disposées ne répondent pas dans les théâtres étrangers à la spécialité de la destination, ni aux ressources de l'architecture. Les unes immenses, les autres plus restreintes, paraissent toujours indépendantes de la décoration de la salle.

Elles n'ont pas l'aspect d'une loge composée d'après les données adoptées pour la décoration du vaisseau où elles se trouvent, mais bien celui d'une loge établie après coup sans souci des lignes qui s'y rattachent et sans la recherche de l'harmonie générale. Mais enfin ce manque d'ordonnancement, ce dédain apparent de la relation de la loge princière avec la salle, ne doit influer en rien sur l'emplacement ni sur le grand motif de décoration auquel il peut prêter. S'il n'est pas parfait là où il est employé, rien ne dit qu'il ne pourrait l'être; quelques loges même, mieux étudiées, celles de Berlin, de Munich, etc., montrent déjà tout le grand parti qu'on pourrait tirer d'un semblable programme. Cependant, malgré toute sa dignité et

toute sa noblesse, cet emplacement central a, au point de vue de la disposition générale, un très-grand inconvénient, qui doit faire hésiter à le choisir. Je veux parler de l'interruption forcée des couloirs ou corridors de dégagements, interruption qui se présente dans deux et parfois dans trois étages.

Le salon du souverain ou la loge elle-même, divise la circulation en deux parties : pour aller d'un côté du théâtre à l'autre, il faut nécessairement, soit faire un grand détour, soit le plus souvent encore descendre plusieurs étages pour les remonter ensuite. Cette disposition vicieuse peut quelquefois être plus ou moins atténuée ; mais jamais elle ne peut être complétement supprimée, sans empiéter sur les services de la loge centrale. Tolérable à la rigueur dans les théâtres étrangers où le foyer n'existe pour ainsi dire pas, où la circulation n'existe guère, cette disposition serait inadmissible en France ; les couloirs des premières et des secondes loges y servent souvent de lieu de réunion et de promenade pour un certain nombre de personnes ou d'habitués ; la circulation est parfois très-active pendant les entr'actes, et cette interruption forcée, désagréable et incommode, s'accorderait peu avec les habitudes françaises.

Il faut dire cependant que très-souvent dans ces théâtres allemands, l'empereur ou le roi a également sa loge à l'avant-scène, et que la grande loge réservée pour les solennités ne sert que rarement. Pendant cette inoccupation, le public peut passer par le salon royal. Il y a dans cet usage, sinon une espèce de manque de convenance pour les souverains, tout au moins, pour le public, une sorte de tolérance qui n'est pas le droit à la libre circulation, droit qu'il devrait trouver en

entrant et qui devrait faire partie de ses priviléges, tout autant que le droit au spectacle.

J'ajouterai encore que ce motif central, s'il est trop petit, n'atteint pas son but, et, manquant d'ampleur, n'est pas en rapport avec sa destination. S'il est trop grand, il écrase les autres loges et diminue la grandeur apparente de la salle. Ainsi, au point de vue architectural, comme au point de vue de la facilité des communications, ce système des loges centrales a de graves inconvénients.

La loge du chef de l'État, placée à l'avant-scène en dehors des usages admis, a le grand avantage de ne troubler en rien la circulation qui s'arrête en cet endroit; elle donne moins d'apparat à la venue de ses hôtes, qui peuvent aussi jouir plus aisément du spectacle, et elle sert en outre de motif d'arrêt au cadre du rideau.

Lorsque par aventure quelques réunions pompeuses doivent avoir lieu, lorsque quelques souverains étrangers sont conviés, il est toujours possible d'installer provisoirement dans la partie centrale une loge mobile, décorée avec des tentures, qui atteint parfaitement le but proposé, et qui, pouvant s'enlever dès qu'elle n'est plus utile, ne laisse pas au milieu de la salle un grand espace béant presque toujours inoccupé et qui attriste les regards. De plus, si l'on pense aux intérêts pécuniaires, si l'on veut songer à la location, cette grande loge centrale, qui contient en développement de face environ six loges ordinaires, si ce n'est plus, représente à elle seule près de quatre-vingt ou cent mille francs de location annuelle dans un grand théâtre de musique, et il faut tenir aussi un peu compte de cette diminution de recette.

Enfin, cet emplacement, presque toujours inoccupé, priverait chaque soirée quarante ou cinquante personnes des meilleures places, et s'il faut installer convenablement le service du chef de l'État, il faut penser aussi au public qui ne doit en aucune manière avoir à souffrir de cette installation. Je crois donc que l'architecte peut parfois regretter l'abandon d'un tel motif au point de vue décoratif, mais qu'il doit faire cet abandon en ayant la conscience de tous les inconvénients qui sont attachés à l'établissement central de la loge des souverains.

Parmi toutes les questions qui intéressent les salles de spectacle, il en est une qui doit être étudiée avec grand soin, et qui, bien plus encore que les questions relatives à la décoration ou à la disposition d'ensemble, doit préoccuper l'architecte. C'est celle qui se rapporte à la forme du vaisseau. C'est elle qui fera la salle bonne ou mauvaise, et s'il est possible de modifier quelques ornements ou quelques séparations de loges, on ne peut modifier la forme des parois sans se livrer à une reconstruction. Il est donc indispensable de tracer la courbe génératrice de l'enveloppe, en s'entourant de tous les renseignements désirables, ce qui ne dit pas encore que l'on sera sûr de la réussite, tant il y a d'imprévu et de divergence sur ce point.

Cette forme se relie étroitement à deux questions qui ont des exigences opposées : l'optique et l'acoustique. En ce qui touche l'acoustique, je dirai plus loin toutes les hésitations de cette science et le peu de documents réels qui s'y rapportent ; je ne veux, pour l'instant, qu'indiquer un principe, le seul peut-être qui soit à peu près généralement reconnu. C'est l'influence qu'exercent sur la bonne propagation des sons les salles beau-

coup plus longues que larges, en supposant toutefois que le son soit émis de la partie la plus étroite; cette salle fait ainsi l'office d'une espèce de grand tuyau qui resserre les ondes sonores et concentre toutes les forces de l'émission.

Le rétrécissement, l'étranglement du point de départ du son, contribue aussi à sa puissance, en empêchant la déperdition des ondes latérales ; de ces principes il résulterait que la meilleure forme que l'on pût adopter pour une salle de spectacle serait, sinon la forme rectangulaire ou trapézoïdale qui est manifestement opposée aux exigences de la vue, au moins la forme en raquette, la forme en fer à cheval allongée.

Cette disposition a été admise dans la plupart des théâtres italiens, à Milan, à Gênes, à Venise, etc. Mais cette adoption rationnelle eu égard à l'acoustique est tout à fait en désaccord avec les exigences de la vue. Les spectateurs de toutes les loges placées sur les parties latérales aperçoivent mal ou tout au moins n'aperçoivent guère la scène, et si l'on entend bien de toute la salle, on ne voit pas les acteurs dans la plus grande partie; si le son se propage librement, la vue est interceptée.

Il est évident que pour faciliter l'aspect de la scène aux spectateurs, il faudrait une disposition toute contraire à la première et qui se rapprochât de celle qui était adoptée dans les théâtres antiques, c'est-à-dire la disposition demi-circulaire. Cette disposition est évidemment la plus favorable à la libre vue de la scène, à la condition cependant que celle-ci soit aussi grande que le diamètre de la salle; mais ce nouveau parti interrompt trop brusquement les sons et s'oppose à leur développement, en exigeant également une scène

beaucoup trop large pour la salle, qui, de son côté, contient aussi, par rapport à l'importance de cette scène, un nombre trop restreint de spectateurs.

On voit tout de suite que pour concilier les deux systèmes, pour que la vue puisse être libre, pour que le son soit intense, il faut faire un compromis entre les deux exigences, c'est-à-dire faire en même temps, si cela se pouvait, une salle profonde qui soit à la fois une salle sans profondeur, une salle qui soit à la fois large et étroite, ouverte et resserrée, problème impossible et dont on chercherait en vain la solution complète.

Il serait trop long d'énumérer tous les essais qui ont été faits pour concilier ces exigences si opposées; la disposition rectangulaire ou en demi-cercle, la disposition en ellipse ou sur plan circulaire, la disposition en forme de cloche ou de fer à cheval, tout a été essayé, tout a été éprouvé, et le résultat plus ou moins heureux n'a jamais été et même ne peut jamais être complétement satisfaisant.

On doit cependant reconnaître que la forme en fer à cheval, modifiée vers la scène, c'est-à-dire qui s'écarte un peu, de manière à représenter à peu près la figure d'un fer aimanté, est de toutes les formes la plus convenable, et celle qui concilie le mieux les exigences opposées. Aussi, c'est, je crois, cette forme qui doit *a priori* être adoptée par l'architecte, et cette adoption préalable sera confirmée probablement par les études successives, c'est-à-dire qu'après avoir fixé les dimensions principales à donner à la salle et en cherchant par le raisonnement ou par des essais divers de quelle façon il faudrait disposer toutes les places pour qu'elles fussent favorables à l'optique, sans trop nuire

aux prescriptions de l'acoustique, on arrive presque instinctivement et mathématiquement à la courbe désignée ci-dessus, et sans oser affirmer que le résultat soit parfait, on peut au moins espérer qu'il n'est pas trop défavorable.

C'est alors qu'après ces études successives, et la courbe étant dessinée d'une façon empirique, il faut chercher à la construire par des moyens plus pratiques et convertir l'indécision en espèce de formule, de sorte que, la largeur et la profondeur d'une salle de spectacle étant donnée, on puisse en déduire la forme, la direction des loges, la largeur de l'avant-scène, etc., cela est de la plus grande importance au point de vue général ; si une salle quelconque, ainsi construite, paraît satisfaire à tous les services, on aurait ainsi, presque scientifiquement, le moyen de résoudre à peu près ce problème tant de fois posé, et qui toujours est resté sans solution complète.

Il ne faudrait pas croire que cette solution scientifique pût apporter une entrave à la partie artistique. Point. Quand une salle est carrée en plan, on sait sa forme mathématique, mais l'architecte est toujours libre dans sa décoration ; de même pour les salles circulaires, les salles polygonales, et enfin pour toutes les formes définies ; cela n'influe en rien sur la question artistique, sinon qu'à la faire concorder avec la question pratique.

Jusqu'à présent, le lecteur qui a bien voulu suivre cette étude a vu que je n'ai jamais discuté que les points appartenant au raisonnement, à l'observation et à la logique, et que je n'ai indiqué que très-légèrement ce qui se rapporte plus spécialement à la question du goût personnel.

Je vais me départir un peu de cette règle, au moins en apparence, et dire quelques mots sur un autre point qui, dit-on, ne doit pas être discuté, c'est-à-dire la question de la couleur. Cette couleur, cette coloration plutôt des salles, a tellement d'importance pour l'aspect général, qu'il est bon de se rendre compte des raisons scientifiques ou empiriques qui peuvent amener à choisir plutôt tel ton que tel autre. Je veux donc indiquer ici quelques-unes des règles qui s'appliquent spécialement au sujet que je veux traiter et présenter quelques résultats d'observations, que j'ai faites moi-même de mon côté, mais qui peuvent être faites par tout le monde, du moment que l'attention se porte sur ce point intéressant.

Ce qu'il importe de déterminer dans la coloration générale d'une salle de spectacle, ce sont ces points principaux : intensité relative ou absolue des fonds et des saillies, coloration définie de l'ensemble des parois, et nature de la coloration ; ce sont ces trois points que je vais essayer de traiter clairement et brièvement, en indiquant surtout une méthode de raisonnement que chacun pourra suivre, soit pour appuyer mes idées, soit pour les combattre.

Dans toute salle de spectacle il y a deux plans très-différents, le plan du devant des loges, et le plan du fond de ces mêmes loges. Ces deux plans déjà distincts par leur situation par rapport aux yeux, doivent aussi être distincts par leur affectation, leur mission, pourrais-je dire. Le premier plan sert de cadre aux spectateurs, le second, leur sert de fond ; ce sont donc deux fonctions spéciales, qu'il importe de déterminer nettement, et dont il faut absolument et avant tout trouver les valeurs relatives. Or le premier plan comprend, ainsi

que je viens de le dire, non-seulement les balcons ou galeries qui arrêtent les loges, mais encore tous les supports verticaux, colonnes ou colonnettes, pilastres, pieds-droits ou piliers. Ce premier plan se compose donc de supports et de traverses; c'est l'ossature du cadre que j'ai signalé, c'est l'indication de la disposition et de la construction; c'est en somme la partie importante de la composition architecturale, celle qui doit dominer avant tout, et sans laquelle une salle ne pourrait exister. Le second plan, lui, ne se compose que d'un fond qui forme l'ossature générale, et il n'a d'influence sur les yeux que par sa tonalité, du moins il ne doit avoir que celle-là pour être rationnel, et produire un effet caractérisé et indispensable. Je range dans cette catégorie de fond non-seulement la paroi circulaire qui termine le mur extérieur des loges, mais encore les cloisons de séparation qui fuient de la face au lointain, en supposant toutefois que ces séparations ne soient pas établies comme dans les salles italiennes, car dans ce cas le devant de ces cloisons forme ainsi support et fait partie de la première division; mais la cloison elle-même qui regagne le mur de fond doit se confondre et se confond comme tonalité avec ce mur extrême, afin de ne pas produire derrière les spectateurs des surfaces d'intensité et de coloration différentes qui nuiraient à la simplicité d'opposition. Ainsi donc deux grandes divisions : l'ossature générale encadrant tous les spectateurs, et le fond général faisant ressortir et celle-ci et ceux-là.

Or dans tous les arts et en architecture surtout, c'est le principe de vérité qui doit dominer, et tous les moyens secondaires qui sont employés doivent concourir avec le moyen principal pour donner au résultat l'aspect de

raison et de sincérité, c'est-à-dire que puisque l'ossature est en avant du mur de fond, il faut que la coloration de ces deux divisions vienne indiquer bien nettement leurs places respectives et renforcer encore l'effet produit par la diversité des plans.

Si donc on étudie un peu ce qui se présente dans la nature, on reconnaît que, toutes choses égales d'ailleurs, les plans les plus rapprochés de l'œil sont toujours plus lumineux, plus éclatants que les plans qui sont plus éloignés, et de là on peut conclure que dans la représentation figurée d'un site quelconque, tout ce qui est plus vivement éclairé est placé au premier plan. Je parle toujours d'objets ayant même couleur et même intensité intrinsèque, et recevant la lumière de la même façon. Ceci reconnu, il est donc logique, si l'on veut accuser les divers plans naturels d'une construction architectonique, au moyen de colorations diverses, de réserver les couleurs les plus sombres pour les fonds et les couleurs les plus claires pour les faces; mais cette théorie est plus manifeste encore si l'on étudie l'effet des fonds placés dans l'ombre ou dans la demi-teinte par rapport aux parties saillantes qui les enceignent. Un portique, une colonnade, se détachent toujours en clair sur la partie profonde, et si la lumière est intense au devant et que la galerie soit assez large, la différence d'intensité des deux effets est presque celle du blanc au noir. Cette différence de valeur relative ne laisse jamais subsister le moindre doute sur la place exacte de chacun des deux éléments, et, soit raisonnement, soit effet mécanique, soit sentiment inné, toutes les fois que l'on accollera deux tons de diverses valeurs, et toutes les fois que le dessin perspectif n'indiquera pas la position exacte et relative, l'œil assignera la

place la plus proche au ton le plus clair, et la place la plus éloignée au ton le plus foncé. Donc pour marquer plus nettement les plans des devantures de loges et des parois qui les ferment, il faudra nécessairement que les devantures, les balcons ou piliers, se détachent en clair sur les fonds en reculement.

Ce système rationnel est du reste de la plus haute antiquité dans la pratique. Les Grecs détachaient en clair les colonnes de leurs temples sur les fonds rouge-foncé des murs de la cella, et les Égyptiens même, avaient la tonalité des supports plus faible que la tonalité générale des parties en arrière-corps.

On pourrait développer cette théorie par de nombreux exemples, mais cela me paraît inutile; ce que j'en ai dit est, je crois, suffisant pour poser en axiome ce premier principe: Dans un théâtre les fonds des loges doivent avoir une coloration plus vigoureuse que les supports et traverses constituant l'ossature intérieure.

Après avoir fait remarquer que les spectateurs, et surtout les spectatrices dont les toilettes de soirées sont généralement claires, se détachent plus facilement et plus nettement sur un fond obscur que sur un fond lumineux, ce qui vient encore à l'appui de notre théorie, passons au second point et étudions s'il y a quelques principes qui peuvent en dehors du sentiment personnel amener au choix de la couleur définitive du fond des loges.

Avant tout, admettons ceci: c'est que l'architecte doit, autant que cela lui est possible, faire valoir par un moyen ou par un autre les assistants qui prennent place dans la salle. Si cette condition a moins d'importance pour les hommes que pour les femmes, au

moins pour celles-ci, qui forment la parure mouvante de l'assemblée, il est bon de rechercher quelles sont les conditions qui donnent à la physionomie et à la carnation de la peau l'aspect le plus charmant. Tout le monde profitera de cette espèce de plus value de beauté ainsi donnée, les femmes parce qu'elles seront plus séduisantes, les hommes parce que leurs regards seront plus agréablement fixés. Or il est positif qu'une carnation fraîche, éclatante ayant l'apparence de la santé contribue sans nul doute à la beauté, et quels que soient les traits particuliers de chacun des spectateurs, si l'ensemble de l'assemblée offre sur tous les visages cet air de fraîcheur et de santé, il y aura ainsi répandue sur tous les assistants une espèce de grâce sereine, qui sera déjà un attrait et un charme pour chacun. Il faut donc voir si la tonalité que l'on adoptera pour la coloration générale de la salle, peut influer sur cette apparence, et si un ton quelconque peut amener à cet heureux résultat, ce sera celui-là qu'on sera porté à choisir.

Pour cela, il ne s'agit que de comparer entre elles les couleurs principales et de se rendre compte des effets qu'elles peuvent produire. Il est bien entendu que dans cette discussion je ne puis parler que des tons francs et non des nuances qui varient à l'infini, et qui participent toujours dans une certaine mesure avec les tons primitifs dont elles ne sont que les dérivés. Ces couleurs primitives sont celles du spectre qui sont ainsi disposées : violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge. Le noir et le blanc complètent la palette du peintre; mais ils ne peuvent prendre place ici. Le noir est repoussé tout de suite à cause de son obscurité et de son apparence funèbre et lugubre; quant au blanc



comme nous avons vu qu'il fallait que les fonds de la salle fussent plus foncés que les parties en avant, le blanc qui est la couleur la plus lumineuse doit être rejeté ; il ne reste plus en présence que les sept couleurs que je viens de nommer. Mais parmi celles-là, le violet et l'indigo s'éclairent mal le soir et ont un aspect trop sinistre pour convenir à la décoration générale d'une salle de fête, du moins le violet foncé ; quant au violet éclatant il participe du rouge, et jouit en partie des qualités de ce dernier. Puis le jaune est à son tour trop brillant pour les fonds, surtout le soir, où sa tonalité s'affaiblit ; il se rapproche du blanc coloré, et comme celui-ci il doit être rejeté pour la destination qui nous occupe. Il n'y a donc plus qu'à s'occuper des couleurs suivantes : vert, bleu, orangé et rouge.

Il est en physique une loi très-connue; c'est que chaque couleur a sa complémentaire : le vert bleuâtre a le rouge, le violet a le jaune, le bleu a l'orangé, etc., cette couleur complémentaire est celle qui, ajoutée à la couleur primitive, produit le blanc, du moins pratiquement, pour les rayons lumineux et théoriquement pour les couleurs ayant un corps. Or lorsque l'on fixe une couleur quelconque, il se forme autour de celle-ci une espèce de rayonnement d'atmosphère lumineuse, qui emprunte la couleur complémentaire, c'est-à-dire que le ton qui en avoisine un autre est plus ou moins recouvert par une couche légère de cette couleur complémentaire, d'où il suit que lorsque deux couleurs juxtaposées sont déjà complémentaires l'une de l'autre, elles sont renforcées toutes deux par le rayonnement qui s'échappe de chacune d'elle, et que chaque ton a son maximum de netteté et d'intensité.

Il semblerait en suivant ce principe que pour donner à la figure humaine son plus grand éclat et sa plus puissante tonalité, il suffirait de la faire se détacher sur un fond offrant la couleur complémentaire, soit un ton qui tînt le milieu entre le vert et le violet, l'indigo presque; de cette façon on pourrait se flatter d'avoir trouvé *à priori* la couleur logique des fonds des salles. Mais on serait dans une grande erreur si ce principe seul vous guidait dans votre choix. D'abord parce qu'une figure n'est jamais juxtaposée immédiatement sur le fond des loges; elle en est séparée, non-seulement par une certaine distance qui contrarie l'effet signalé, mais encore par des ombres, des lumières et des demi-teintes, qui changent à tout instant la coloration particulière et par suite devraient logiquement et pour amener au plus grand effet, faire changer à tout instant la valeur et la tonalité des fonds. De plus, cette théorie du rayonnement, de l'épanouissement des couleurs complémentaires, est en somme plutôt scientifique que réelle; elle ne se manifeste que dans de certaines conditions, lorsque l'attention se porte sur ce point, et en tout cas l'intensité de la complémentaire est si faible par rapport aux tons primordiaux, que la couleur de ces tons en est très-peu influencée.

J'ai dû signaler cette théorie parce que quelques personnes lui donnent une importance assez grande; mais je nie son influence caractéristique dans le plus grand nombre des cas, et tout en la reconnaissant exacte, elle ne peut s'imposer au choix de l'architecte dans le parti de la décoration polychrome.

Il faut donc chercher ailleurs un guide plus sûr et plus puissant, qui soit non-seulement théorique, mais qui encore se montre facilement et se manifeste clai-

rement. Ce guide c'est celui des reflets, qui ont une immense importance dans les phénomènes lumineux; car le plus grand nombre des corps est éclairé le plus souvent par cette lumière de reflet, à l'exclusion de la lumière directe. On peut juger du pouvoir de cette réflexion par la lumière si brillante qui nous est renvoyée par les planètes et leurs satellites, et certes on voit par cet exemple qu'il ne s'agit plus de l'effet douteux des couleurs complémentaires, mais bien d'un effet marqué et de la plus haute importance; or ces reflets ne sont pas seulement des retours de lumière, ils sont aussi des renvois de coloration; telle est la couleur du corps qui reflète, telle sera la couleur du corps reflété, mitigée bien entendu par sa couleur propre. Eh bien! c'est ce principe qu'il s'agit de mettre en pratique dans le cas qui nous occupe, c'est-à-dire qu'il faut entourer les spectateurs par un ton qui produise par ses reflets l'effet de fraîcheur et de santé que je réclamais plus haut. Partant de ce point, la solution est toute trouvée: le rouge seul peut amener à ce résultat; le reflet rosé répandu sur le visage et les épaules des femmes, contribue à leur donner plus de jeunesse et d'éclat; cela ne se discute pas, cela se constate; les poëtes chantent les roses et les couleurs vermeilles, et en cela ils sont d'accord avec la beauté et avec le sentiment général. Ce reflet chaud et coloré qui vient d'un ton spécial, indique donc que ce ton spécial est celui qu'il faut choisir; du reste si l'on étudie les reflets des autres couleurs, on voit que, suivant leur emploi, on donnerait aux assistants des carnations jaunes et pâles, bleues ou vertes, toutes désagréables à la vue et imprimant un certain caractère maladif aux visages qui les reçoivent.

Quant à l'intensité réelle du ton, la note particulière, le timbre de la couleur pour ainsi dire, on ne peut le décrire; il dépend trop du sentiment personnel pour être indiqué; mais quel qu'il soit, qu'il se rapproche du rouge pur, qu'il tourne vers le bleu comme le carmin, ou vers le jaune comme le vermillon, qu'il soit sombre ou éclatant, léger ou profond, il fournira toujours des reflets plus ou moins rosés et vermeils et il sera dans les conditions fondamentales qui militent en faveur de son emploi dans les salles de spectacle.

Je pourrais bien, ceci admis presque au point de vue scientifique, défendre le rouge au point de vue de sa somptuosité, de sa richesse de ton, de son éclat et de sa puissance; mais ce sont là des qualités qui ne peuvent se discuter, et l'on ne peut prétendre imposer à aucun sa façon de voir dans une question si personnelle. Je laisse donc de côté toute raison de sentiment, et je me borne à redire seulement encore que le raisonnement pur et simple conduit à l'emploi du rouge, comme couleur typique et générale des salles de spectacle.

Ceci indique par déduction que les autres couleurs que j'ai signalées ci-dessus doivent en général être rejetées; le bleu et le vert (qui du reste se confondent un peu le soir) parce que les reflets qu'ils produisent forment une teinte désagréable sur la peau, en même temps qu'ils n'ont pas autant de chaleur et de richesse que le rouge; puis l'orangé, qui a des propriétés un peu différentes dont il est bon de dire un mot.

Certes cette couleur orangée est somptueuse et puissante; ses reflets même sont chauds et colorés, et sa qualité s'harmonise avec le plus grand nombre des tons qui l'avoisinent. Aussi je comprends très-bien que

quelques personnes indiquent l'orangé comme devant être adopté dans une salle de spectacle. C'était au reste l'avis d'Eugène Delacroix, auquel on ne peut refuser le tempérament de coloriste, et de fait la note éclatante, jetée par cette couleur tranchée, doit sourire aux yeux et les éblouir par sa transparence et sa vigueur lumineuse. Aussi au point de vue spécial de la coloration, il est hors de doute que l'orangé peut offrir de grandes ressources et produire un grand effet.

Mais c'est justement ces qualités spéciales qui doivent s'opposer à son emploi dans le cas qui nous occupe; il ne s'agit pas dans une salle de spectacle de décorer richement les parois et de faire du vaisseau une espèce de feu d'artifice brillant; il faut songer avant tout à faire valoir les spectateurs qui le remplissent. Or le ton orangé précisément par sa puissance et son éclat attire trop directement les regards; il les sollicite, les retient, et il nuit alors à l'aspect aimable et mouvant qui doit résulter de l'étagement des auditeurs; ceux-ci alors ne sont plus qu'une chose secondaire; les toilettes, les parures pâlissent auprès de la tonalité générale de la salle, tandis que les visages se décolorent près du voisinage d'une couleur intense, qui devient importune. Il ne faut donc pas se laisser aller à produire une note chaude et envahissante puisque chacun aurait à souffrir de la comparaison, et malgré les qualités lumineuses, brillantes, et somptueuses de la couleur orangée, et je le redis, surtout à cause de ces qualités, il faut la repousser pour la décoration générale d'une salle de spectacle.

Il ne nous reste plus qu'à examiner la nature de la coloration, c'est-à-dire le moyen qui doit la produire. Ces moyens se réduisent à trois procédés principaux :

La peinture appliquée sur une surface quelconque, le papier peint étendu sur cette même surface, et l'étoffe ou tenture remplaçant le papier peint.

Ces trois procédés peuvent avoir chacun deux résultats différents; ou bien la coloration peut être brillante, ou bien elle peut être mate. Disons tout de suite que le premier système doit être rejeté; les tons brillants nuisent à l'harmonie générale du fond, et contrarient la simplicité d'opposition nécessaire entre les spectateurs et ce fond coloré; de plus, en ce qui touche la peinture appliquée, les brillants résultant de la réflexion de la lumière produisent des reflets d'une couleur indécise, gris-sale, froids et faux de tons, qui sont toujours fort désagréables à la vue. Ces brillants changent l'ensemble de la tonalité, qui, quelque colorée qu'elle soit, prend dans ce cas particulier de miroitement, un aspect tout différent de celui inhérent à la coloration typique. Que la couleur soit verte, jaune, bleue ou rouge, le reflet produit sur la surface luisante ne change guère d'apparence; c'est une suppression du ton primordial remplacé par un papillotage incolore et blafard. Ceci ne peut se démontrer ici sous peine d'entrer dans des considérations trop techniques; mais le fait est réel et chacun peut s'en rendre compte.

Le brillant produit sur le papier coloré et satiné est à peu près le même que celui produit sur la peinture appliquée, et il doit faire repousser par les mêmes raisons l'emploi de ce papier lisse et réfléchissant. Quant aux effets de lumière produits sur des substances où la couleur est, pour ainsi dire incorporée, comme dans les tentures, ils sont bien moins choquants que ceux que je viens de signaler, et même ils ne sont pas

sans charme (il est toujours bien entendu que je ne parle ni des lumières, ni des demi-teintes, ni des ombres, mais seulement des reflets produits par les accrochements des rayons éclairants). On pourrait donc ne pas rejeter définitivement les étoffes brillantes, qui n'ont pas le même inconvénient que le papier ou les peintures. Néanmoins, si les reflets gardent encore un ton agréable et harmonieux, ils détruisent aussi en partie l'unité générale, et il serait mieux d'employer des peintures plus ou moins mates, plutôt que des étoffes soyeuses et brillantes.

De cela il paraît résulter ceci : c'est qu'en principe, il faut que la nature de la coloration du fond des loges soit telle que les reflets puissent être produits sur les surfaces environnantes; mais que ces reflets ne puissent jamais occasionner de parties miroitantes qui en changent la valeur et la tonalité; ce qui revient à dire qu'il faut supprimer toute coloration exécutée sur des parois polies, et qu'il faut au contraire choisir celles qui sont mates et sans éclat.

Mais les peintures mates ont toujours une apparence un peu lourde et terne, à moins qu'elles ne soient rendues plus fraîches et plus légères par l'application de tons voisins, qui en changent ainsi immédiatement la qualité; mais on ne peut recourir à ce procédé dans le cas défini dont nous nous occupons, puisque nous avons déjà vu plusieurs fois que la simplicité de la coloration du fond de loges est une des conditions indispensables à remplir. L'emploi d'un ton quelconque sur un ton similaire pourrait seul être toléré ; mais bien que grâce à cet artifice on puisse déjà modifier un peu l'aspect terreux de la peinture mate, on le sentirait encore assez pour que l'impression reçue ne fût pas

complétement agréable. Il y a bien encore d'autres inconvénients attachés à ce mode de décoration; usure facile et prompte par places, sensation désagréable à la main et insupportable lorsque le contact a lieu avec les épaules ou les bras nus; manque de confortable apparent et même réel, mesquinerie d'aspect, etc.; mais cela nous entraînerait bien loin pour arriver à constater que par tous ces motifs la peinture appliquée sur les fonds et les cloisons des loges ne peut être admise pour la décoration de la salle.

Il résulte de tout cela qu'il ne reste plus guère en présence que deux moyens : ou l'emploi du papier velouté, ou la tenture en damas. Cela dépend un peu des ressources pécuniaires qui sont mises à la disposition de l'architecte; dans les cas les plus fréquents on devra se contenter de la tenture en papier; dans des cas plus restreints on pourra user de la tenture en étoffe; mais dans ce dernier cas, qui certainement offrirait le meilleur résultat, il faudrait faire attention à ne pas disposer cette tenture d'une manière flottante, ce qui nuirait considérablement à l'acoustique, mais bien l'appliquer sur les parois mêmes des cloisons, au moyen d'un marouflage très-bien fait, afin que l'étoffe pût permettre aux constructions légères en bois de vibrer sous l'influence des sons émis.

Telles sont à peu près les considérations principales que j'ai dû présenter à l'appui de cette théorie des couleurs. Je ne pense pas qu'elles aient été jamais émises, quant à ce cas spécial, et il m'a paru intéressant d'indiquer ce qui pouvait expliquer le système de coloration le plus généralement admis dans les salles de spectacle, bien que ce système ne soit jusqu'à présent basé que sur un sentiment artistique ou routinier qui



a été tout de suite au but sans le secours du raisonnement.

Je ne prétends pas avoir trouvé les vrais motifs et la vraie solution; mais au moins j'ai exposé une méthode qui pourra peut-être servir à l'architecte, lorsque celui-ci aura à résoudre le problème qui vient de nous occuper.

Il est bien entendu que tout ce que je viens de dire se rapporte aux parois verticales du vaisseau et ne touche pas à la voûte ou plafond de la salle. Cette voûte, qui continue les parties en saillie et qui n'est que le prolongement de l'ossature, doit naturellement participer de la valeur des tons employés pour les supports et les balcons, c'est-à-dire qu'elle doit être plus claire que le fond des loges; cela va de soi, et l'on est encore conduit à adopter un ton d'autant plus brillant pour cette partie de la salle, qu'elle sert pour ainsi dire de réflecteur à la lumière, ressource trop précieuse pour qu'on puisse s'en priver.

Quant à la décoration de cette voûte ou voussure, elle dépend absolument du goût de l'artiste, et il ne peut y avoir d'autres lois à ce sujet que celles qui se rapportent à toute composition architecturale ou décorative : ornements et arabesques, caissons ou ciels, figures ou attributs, tout peut être employé pourvu qu'on réussisse; là seulement est le point important, et que personne ne peut se flatter de résoudre *a priori*.

Il y aurait encore bien d'autres points à étudier quant à ce qui se rapporte à une salle de spectacle : pente à donner aux stalles de parterre et d'orchestre, ameublement des loges, vestiaires, emplacements pour les chapeaux et les lorgnettes, forme et agencement des siéges, tabourets ou petits bancs fixes ou mobiles....

que sais-je, enfin? ces mille et une questions que l'architecte est appelé à traiter, et qui, si elles ne lui font aucun honneur lorsqu'il réussit, lui procurent au moins d'ardentes critiques lorsqu'il se trompe. Mais toutes ces études de détails seraient un peu fastidieuses à présenter au lecteur, et surtout auraient l'inconvénient de distraire l'attention des principes généraux qui seuls peuvent gagner à une discussion étendue.

Pourtant nous n'en avons pas encore fini sur ces grands principes; mais ceux qui nous restent à voir exigeant encore un assez grand développement, et s'appuyant sur des théories plus spéciales, il me paraît plus simple et plus logique de les étudier à part et d'en faire l'objet d'autres chapitres distincts. Les questions qui restent à examiner sont celles du rideau de l'avant-scène, des dimensions pratiques des salles, de l'éclairage, du chauffage et de la ventilation, et enfin de l'acoustique; tout cela offre d'assez grandes difficultés, non-seulement dans l'exécution mais encore dans l'exposé, et je me sens un peu embarrassé dans la discussion de théories, qui touchent plus au domaine de la science qu'à celui de l'art; mais je ne dois pas me soustraire à cette étude, car elle intéresse vivement le public, et peut-être qu'en la lisant il comprendra le chagrin des architectes, qui doivent en bien des cas prendre le hasard pour collaborateur.

Avant d'aborder ces diverses questions et pour compléter ce qui se rapporte à l'ensemble des salles, il me reste à dire quelques mots sur leurs dépendances immédiates : les couloirs qui l'entourent.

Sauf dans quelques théâtres, comme à Strasbourg, à Berlin, tous ces couloirs manquent de largeur. Suf-

fisants pendant l'arrivée, ils sont beaucoup trop étroits pendant les sorties des entr'actes, et surtout lors de la sortie générale et définitive. Cette exiguïté des corridors vient, je pense, non-seulement de l'exiguïté de l'emplacement, mais aussi de l'espèce de routine qui faisait considérer les premiers édifices construits comme un type dont on s'écartait rarement. Les premiers théâtres modernes avaient des couloirs étroits, on a fait des couloirs étroits aux autres théâtres. Il n'est cependant personne qui n'ait remarqué la confusion qui existe dans ces corridors et la foule qui s'y presse; il n'est personne qui ne s'en soit plaint; mais on s'est habitué à regarder cet inconvénient comme un mal indispensable, et rien n'a été changé. Pourtant le corridor des loges n'est pas un dégagement secondaire, tant s'en faut; mais bien plutôt une espèce de vestibule affecté à toutes les places, et qui doit dès lors avoir des dimensions assez vastes pour permettre de desservir facilement toutes les loges; mais le mot de corridor ou de couloir, qui lui est exclusivement réservé, lui retire déjà toute idée de grandeur et contribue peut-être à lui faire conserver ses dimensions exiguës.

Je dirai aussi que sa largeur réelle est encore de beaucoup diminuée dans presque tous les théâtres par l'ouverture des portes qui s'y développent; disposition vicieuse et incommode : ou bien la foule empêche les portes de s'ouvrir librement, et alors les habitants des loges sont momentanément confinés dans leurs places, ou bien les portes peuvent s'ouvrir, et dès lors la circulation s'interrompt. Il faut avouer que les Français sont vraiment bien patients lorsque la routine leur retire l'idée de se plaindre, car cet inconvénient

si grand et si réel est accepté presque partout avec la plus grande résignation.

Il y a pourtant bien des moyens pour éviter ce choc des portes et des promeneurs; mais il est vrai que le principal c'est celui qui offre un terrain suffisant pour permettre la libre ouverture des portes. Avec du terrain et en plaçant le gros mur de construction, mur plein ou vide selon les matériaux qui le composent et l'office qu'il est appelé à remplir, on peut développer les huis dans l'épaisseur même de ce mur, de telle sorte que l'évolution se produit en retraite sur le corridor. Cela est bien simple et pourtant c'est tout au plus si dans les deux ou trois cents théâtres que j'ai visités, je me rappelle en avoir vu deux ou trois ayant cette installation désirable pour tous.

Je le répète, ce n'est sans doute pas la faute des architectes qui, limités par les dimensions du terrain concédé, ne peuvent pas disposer les portes comme ils le désireraient; mais je voudrais qu'il y eût pour ce cas spécial des règles de voirie inflexibles, qui ne tolérassent pas une coutume vicieuse et qui n'est pas sans danger. Si vous n'avez pas assez d'argent ou de terrain pour édifier un théâtre, ne l'édifiez pas! mais si vous le faites, faites-le au moins de manière à respecter la sécurité et le bien-être des spectateurs. Je n'ai pas grand goût pour les ordonnances de police et j'aime fort qu'on laisse à chacun faire ce qu'il veut; mais lorsqu'il s'agit de locaux publics, il faut bien que quelqu'un prenne la défense des intérêts de ce public, et c'est à ce point de vue que je voudrais qu'une loi inflexible empêchât l'abus que je viens de signaler.

Une autre cause de la diminution de la largeur des

couloirs des loges, est l'usage, bien trop généralement répandu, d'y faire déboucher les escaliers secondaires au lieu de donner à ceux-ci un palier particulier, ainsi que je l'ai dit au chapitre des escaliers. Lorsque l'escalier a ainsi son palier spécial, la foule qui monte ou qui descend suit son mouvement sans entraver celui des promeneurs du couloir. Si au contraire ce couloir sert de palier, il se produit à chaque étage une affluence de personnes qui encombrent le passage et le rendent plus étroit, là justement à l'endroit où tout le monde se dirige, et où il devrait même être plus large; et pourtant malgré ces raisons si évidentes, sauf le théâtre Carlo-Felice à Gênes et peut-être encore un ou deux autres, tous les théâtres ont à peu près cet inconvénient, qu'il est cependant si nécessaire d'éviter.

Quant à la décoration de ces couloirs on peut dire qu'en général, sauf peut-être au grand théâtre de Berlin, elle est à peu près nulle; le plus souvent ils n'ont même pas une coloration agréable pour déguiser leur pauvreté d'aspect; ils sont tristes et froids, et ils manquent non-seulement d'élégance et même de convenance, mais bien souvent encore de propreté. C'est toujours la même routine qui a fait les couloirs étroits, qui les fait aussi mesquins et incolores; c'est toujours l'idée que ce ne sont que de simples dégagements qui les prive ainsi de toute ressource décorative. Si l'on arrive un jour à les considérer au contraire, ainsi que je l'ai dit ci-dessus, comme une espèce de grand salon commun à toutes les loges et servant pour ainsi dire de foyer particulier et spécial à chaque étage, on sera sans doute porté à ne pas les abandonner ainsi, et on les fera participer un peu de la splendeur ou tout au moins du confortable que l'on rencontre dans

quelques autres parties des théâtres. Au surplus les corridors du théâtre de Berlin, d'un ton chaud et presque somptueux, font déjà voir tout le parti qu'on pourrait tirer d'une décoration simple encore, il est vrai, mais au moins convenable et colorée.

CHAPITRE VIII.

ÉCLAIRAGE DE LA SALLE.

Nous touchons ici à un point fort important, et qui, je crois, intéresse vivement le public, si j'en juge par les discussions qui se sont élevécs lors de l'ouverture des nouvelles salles parisiennes. Je le crois encore, parce que toutes les personnes qui veulent bien me questionner sur le nouvel Opéra ne manquent pas de me demander quel est le système que je compte employer. Ma réponse n'a pas varié, mais elle était le plus souvent faite sans raison à l'appui, car je n'ai pas grand goût pour redire chaque jour les mêmes choses. Ces raisons vont se présenter dans ce chapitre et chacun pourra en tirer la conclusion qui lui semblera la meilleure.

Pour être apte à choisir le meilleur système, il faut les connaître tous du plus au moins, et il ne me paraît pas inutile de passer en revue ce

qui se fait dans plusieurs théâtres et dans plusieurs pays.

L'éclairage allemand ou italien est très-généralement insuffisant et mesquin; c'est un lustre de petites dimensions, de forme grêle, d'ornementation chétive, qui en est tout seul chargé. Autant un lustre ample, riche de forme, noble et bien dessiné emplit gracieusement le vide d'une salle, et concourt à l'effet général, autant un lustre maigre, pauvre et de forme tourmentée, impressionne désagréablement et irrite les regards. Un lustre ne doit pas servir seulement à éclairer, il doit aussi récréer la vue et satisfaire le goût. Comme tous les motifs en architecture, il doit être une expression de l'*utile dulci*. C'est au reste, non-seulement à l'étranger, mais même en France, un des ornements le plus rarement parfait, non parce que la richesse et même l'élégance lui font toujours défaut, mais parce que ses proportions ne sont pas en harmonie avec les dimensions de la salle, harmonie qui est pourtant la qualité première, importante et la seule qui impressionne vivement.

Je dois dire néanmoins que si ces lustres italiens et allemands, n'éclairent qu'imparfaitement la salle, il y a dans cette pénurie de lumière un avantage assez sérieux quant à ce qui touche à l'illusion scénique et aux effets produits sur le théâtre. Il est évident que plus le spectateur est placé dans l'ombre, plus les parties éclairées qu'il aperçoit paraîtront lumineuses, plus les spectateurs sont dissimulés, plus les acteurs auront d'importance; mais il ne faut pas exagérer ce principe; il est bon de ne pas prodiguer la lumière pendant la représentation, mais il est bon aussi pendant les entr'actes de donner à la salle toute la clarté

et toute l'animation possibles ; il est bien au point de vue artistique de pouvoir juger complétement de la physionomie de l'acteur, mais il est bien aussi au point de vue moral de pouvoir juger de l'impression des spectateurs. C'est pour cela qu'il me paraît nécessaire de pouvoir disposer pour l'éclairage d'une salle de spectacle non pas seulement de la quantité de lumière suffisante pour éviter l'ombre, mais de la quantité suffisante pour éclairer parfaitement. La lumière peut se modérer et s'affaiblir pendant le jeu, et devenir intense et brillante pendant le repos.

Cette ressource est refusée à la plupart des théâtres, dont l'éclairage le plus vif est toujours insuffisant pour donner à la salle une grande clarté et un ensemble lumineux.

Il est vrai de dire que les théâtres allemands et surtout les théâtres italiens possèdent concurremment avec le système du lustre, un autre moyen d'éclairage qui, lorsqu'il est employé, donne un grand éclat à l'illumination. Je veux parler de l'éclairage *a giorno*. Tous ces théâtres ont au pourtour de chaque rangée de loges, des girandoles disposées pour recevoir des cierges ou des bougies. Dans plusieurs théâtres, à San-Carlo de Naples par exemple, cet éclairage est splendide et donne à la salle une animation singulière ; ce n'est plus alors une salle de spectacle, c'est une salle de fête constellée de milliers d'étoiles, un immense écrin qui attire tous les regards, et laisse la salle elle-même au second plan, pour ne présenter qu'une décoration de points lumineux et scintillants.

Mais cette décoration pyrotechnique n'est employée que très-rarement, dans des cas exceptionnels, et la salle de chaque soir paraît, après ces grandes soirées,

bien plus triste et bien plus sombre encore aux privilégiés qui ont assisté à cette transformation momentanée; et, au surplus, leur privilége est bien grandement payé par la souffrance et la gêne qu'ils en ont éprouvées; car chaque loge étant entourée et précédée d'un faisceau de lumières, les regards des assistants doivent traverser une atmosphère lumineuse qui les arrête, les fatigue, et ne leur permet de voir que confusément. C'est un spectacle splendide pour les spectateurs de l'orchestre, c'est souvent un supplice pour les spectateurs des loges; la salle est brillante, mais son éclat même en interdit la vue et ce n'est qu'à grand renfort d'éventails et d'écrans, que l'on peut pendant quatre ou cinq heures résister à la chaleur qui se dégage des flambeaux et à la lumière qui miroite devant les yeux.

Il ne faut donc considérer ce système que comme une splendeur passagère et n'en retirer seulement que la constatation de la disposition incommode des lumières placées au pourtour des loges. A part cette indication, l'éclairage des théâtres étrangers ne conduit pas à des applications nouvelles.

Un autre système d'éclairage a été adopté au nouveau théâtre de Toulon. Dans ce théâtre le lustre est complétement supprimé et la coupole de la salle se développe en toute liberté. Je dirai tout de suite que cette coupole ainsi disposée paraît vide, et que le milieu paraît rempli à grand peine. Du moins est-ce l'impression que m'a causée cette disposition. L'éclairage de la salle se fait alors au moyen de girandoles disposées tout autour de la dernière galerie, et de lampes placées au-dessous des plafonds des loges et des balcons.

Les girandoles du haut, riches et mouvementées, font un effet assez satisfaisant vues de l'orchestre; mais elles ont le grand inconvénient du système de l'éclairage *a giorno;* les spectateurs de la troisième galerie ne voient la scène qu'à travers une couche d'air chaud rempli de parcelles de carbone, qui, dans leur mouvement ascensionnel, éblouissent les regards déjà fatigués par le voisinage des lumières. Quant à l'éclairage fait au moyen de lampes placées sous les plafonds des galeries, ce système a peut-être l'avantage de ne pas fatiguer la vue des assistants puisque la lumière est au-dessus d'eux et même en arrière des deux premiers rangs; mais il a le très-grave inconvénient de laisser dans l'ombre, non-seulement le visage des spectateurs, mais encore tous les appuis et devants des loges et balcons, ce qui donne à toute cette partie de la salle un air triste et vide, qui ne prévient pas en faveur de ce mode d'éclairage.

Nous avons maintenant à Paris d'autres systèmes plus typiques et plus nouveaux, qui ont leurs détracteurs et leurs partisans. Ceux-ci paraissent diminuer chaque jour, mais peut-être faudrait-il laisser fonctionner encore quelque temps ces systèmes avant de les condamner définitivement. Néanmoins quant à ce qui me regarde, je me suis placé parmi les opposants à partir du jour de l'installation des appareils. Cette opinion n'a fait que se confirmer dans mon esprit; aussi c'est avec la plus grande conviction que je soumets, à cet égard, mon impression personnelle.

L'éclairage de ces salles, le théâtre du Châtelet et le théâtre lyrique, cause un certain malaise et une sensation désagréable; on se sent enfermé, resserré dans un immense cercle de feu, sorte de lentille

13

grossissante qui vous menace et vous atteint de ses rayons. La salle claire, même parfois trop claire, n'a pas cependant de gaieté. Cette clarté, c'est le jour faux du matin combattant dans une salle de bal la lueur des bougies; c'est la suppression d'un des plus charmants priviléges de l'éclairage artificiel, la vue des lumières elles-mêmes, vue qui l'emporte de si loin sur celle de la lumière réfléchie et emprisonnée; c'est l'impression d'un feu de poêle, triste et morne, remplaçant l'impression gaie et vivace d'un joyeux feu de cheminée.

A ces considérations toutes de sentiment, il faut en ajouter d'autres plus positives; ainsi l'inconvénient qu'a ce système de coûter fort cher, eu égard au résultat, puisqu'il faut augmenter de beaucoup le nombre des becs utilisés ordinairement. En effet une très-grande partie de la lumière est absorbée par la réflexion et le passage au travers des glaces dépolies et colorées, et on peut admettre en moyenne que la quantité de lumière donnée par ce procédé équivaut tout au plus aux deux tiers de la lumière donnée par un éclairage libre et direct, en supposant toutefois que cet éclairage direct soit placé au centre de la salle, ainsi que l'est le lustre. Puis la voussure de la salle n'etant éclairée que par un jour frisant et par le reflet des parois du vaisseau, est plus ou moins obscure et paraît d'autant plus sombre qu'elle contourne un cercle lumineux. Les décorations qui y sont disposées sont donc en partie perdues, il faut un certain effort pour les distinguer, et le délassement, le charme que l'on peut trouver à apprécier tous les détails de la salle, se change en une sorte de fatigue. Aussi je crois qu'au point de vue de la beauté, du bien-être

et de l'économie, il faut condamner l'innovation des plafonds lumineux, et surtout qu'il faut la proscrire pour une salle d'Opéra, non-seulement pour son mauvais aspect décoratif, mais aussi peut-être au point de vue plus spécial de l'acoustique.

J'exposerai dans un autre chapitre quelques réflexions sur cette science ingrate et incertaine; mais je détache de cet exposé général ce cas particulier qui me paraît devoir trouver place ici, et si les idées que je vais émettre pouvaient être confirmées par l'expérience, elles suffiraient pour faire rejeter les plafonds lumineux dans les salles destinées à l'audition de la musique.

Cette immense surface de verre qui couvre presque toute la voûte doit avoir, selon moi, une certaine importance sur la réflexion, la qualité et l'intensité des sons. Sous la paroi de verre, s'etend une couche d'une hauteur variable, suivant le degré de clarté donné aux becs d'éclairage, et qui est composée d'air chaud et par conséquent très-dilaté. Les sons qui ont traversé l'air ambiant de la salle vont trouver en arrivant à cette couche, à ce matelas d'air chaud, une espèce d'écluse ouverte qui les fera se réfracter et augmenter de vitesse; puis une nouvelle réfraction se fera lorsque les sons abandonneront la couche d'air chaud pour redescendre dans la salle. N'y eût-il dans cette double réfraction et dans cette accélération accidentelle que plusieurs centièmes de seconde, cela peut suffire en certains cas pour retirer la netteté et la pureté des sons émis. Ce phénomène peut très-probablement être négligé dans la pratique, mais si des expériences complètes étaient faites sur ce point, qui sait si l'on n'y trouverait pas une indication utile? Un

autre inconvénient me paraît aussi pouvoir se produire, et dans ce cas il impressionnerait désagréablement l'oreille, surtout celle des musiciens dont l'ouïe est très-développée. Le verre a la propriété de vibrer très-énergiquement sous l'influence de certains sons; cette vibration est même quelquefois assez forte pour le briser. N'est-il pas à craindre que lorsque tels sons, qu'il est impossible de prévoir et que l'expérience seule amène à connaître, venant tout à coup à se produire, ne soient immédiatement renforcés d'une manière très-appréciable par les vibrations du verre? Il peut se faire qu'alors ces sons qui, suivant la pensée du compositeur, devaient être plus doux et plus moelleux que les autres, soient au contraire plus forts et plus vibrants. Cette vibration donne en outre une espèce de ton un peu aigre et bourdonnant, qui peut changer le caractère et le timbre des sons aussi bien qu'il en modifie l'intensité.

Des expériences spéciales et renouvelées peuvent seules dire si ces craintes sont fondées; mais, ainsi que je l'ai dit ci-dessus, si de tels défauts venaient à être reconnus, et si même seulement il y avait doute sur leur existence, ils suffiraient déjà, en dehors des questions d'art, de décoration et de sentiment, pour faire exclure les plafonds lumineux des salles destinées à l'audition de la musique.

Cependant l'adoption de ces plafonds lumineux est basée sur quelques avantages plus ou moins constatés, et si le résultat n'a pas complétement répondu à l'attente, ces avantages autorisaient au moins la nouvelle expérience, appuyée qu'elle était sur des théories vraies ou spécieuses.

Voici quelles étaient ces théories : 1° soustraction

des émanations du gaz; 2° ventilation plus complète, et, 3°, suppression du lustre central, cause de gêne pour les places supérieures. Voyons si ces avantages sont bien réels :

La soustraction des émanations du gaz est un fait indiscutable; la combustion se faisant en dehors de la salle même, l'oxygène renfermé dans cette salle n'est pas consommé au dépend des spectateurs, et les exhalaisons d'hydrogène sulfuré, qui entre pour une petite partie dans la combustion du gaz d'éclairage, n'incommodent plus les assistants en même temps qu'elles attaquent les dorures intérieures. Cela est positif et l'emprisonnement du foyer lumineux a donc dans ce cas une raison d'être parfaitement logique; mais est-ce à dire que les inconvénients signalés ne puissent être supprimés ou amoindris dans le système de l'éclairage à l'air libre? Je ne le pense pas; les émanations du gaz provenant du lustre sont pour la plus grande partie évacuées par la cheminée centrale; l'appel qui se fait au-dessus du lustre est plus que suffisant pour se charger de cette besogne, et ce qui échappe, doit avoir bien peu d'influence sur la viciation de l'air par rapport au même résultat opéré par la respiration des spectateurs. On peut se rendre facilement compte de cette opération d'appel en se plaçant au-dessus de l'orifice du lustre. L'odorat et la respiration sont envahis par ces exhalaisons nuisibles, de telle sorte qu'on ne peut rester que quelques minutes au-dessus du courant vicié; si au contraire on remonte le lustre dans la cheminée, on peut se placer à côté sans souffrir aucunement de la chaleur du gaz hydrogène et de toutes les parcelles organiques qui ont résisté à la combustion.

Aussi, bien qu'en théorie stricte, la mise en cellule du foyer central soit avantageuse, en pratique réelle, les incommodités causées par le foyer libre, sont de peu d'importance et peuvent être presque complétement supprimées, grâce à un bon système de ventilation. Il ne faut donc pas exagérer le principe de l'emprisonnement du gaz, qui ne procure en somme qu'un fort mince bénéfice.

Il reste bien l'action de l'hydrogène sulfuré sur les dorures, et cette action montre que les émanations se répandent encore dans la salle malgré l appel énergique de la cheminée. Ces émanations sont si disséminées et si mélangées avec l'air ambiant, qu'elles ne peuvent avoir une action nuisible sur les personnes; mais comme elles ont une certaine affinité sinon avec l'or au moins avec les métaux qui entrent dans son alliage, elles influencent la coloration et l'aspect brillant de la dorure, la ternissent quelque peu et la brunissent. Cet effet paraît peut-être regrettable à quelques personnes; mais quant à moi, loin de le redouter, je le désire ardemment. Rien n'est si harmonieux, si chaud de ton, que les vieux ors, et au lieu de leur laisser tout d'abord leur éclat primitif, je suis au contraire porté à les mater immédiatement et à opérer artificiellement le travail de coloriste, dont le temps se charge avec plus ou moins de promptitude. Ne craignons donc pas trop de voir les dorures perdre de leur fraîcheur; c'est une des conditions nécessaires à leur beauté et à leur harmonie.

Les peintures décoratives néanmoins peuvent être attaquées de la même manière, si toutefois les couleurs sont à base de plomb; mais les artistes, prévenus de cet effet, peuvent modifier la composition de ces

couleurs de façon à ce qu'elles résistent à l'influence de l'action du gaz; au surplus, avec les précautions que je viens d'indiquer, la modification n'est que superficielle; un lavage peut en avoir facilement raison, si cependant les artistes ne préfèrent pas conserver à leur œuvre cette tonalité plus sourde, plus intense, mais néanmoins plus riche et plus colorée.

Quant au second avantage signalé, celui d'une ventilation plus complète, je le nie formellement, et je pense même que dans le plus grand nombre des cas, cette clôture hermétique de la voûte est nuisible. Je dirai quelques mots de cette question quand je m'occuperai du chauffage et de la ventilation, de même qu'au chapitre de l'acoustique je parlerai de l'appareil central supprimé par le plafond lumineux, et dont la suppression est encore invoquée à l'appui de l'établissement de ce plafond.

En supposant que ma négation soit acceptée déjà comme elle le sera, j'espère, plus loin, on voit que les deux premiers avantages qui militent en faveur de la voûte lumineuse ne peuvent en aucune façon contrebalancer les inconvénients, et que la question serait jugée si les partisans du système n'invoquaient surtout la liberté de vue laissée aux places des rangées supérieures.

Ici le fait est patent; il ne peut être discuté; la vue est libre, rien ne l'entrave, rien ne la gêne, et c'est, selon moi, le point capital de la défense du système; mais il faut voir si le lustre à qui l'on fait le reproche de cacher la scène et le plafond, mérite bien ces reproches, et si, en somme, il est plus nuisible que les plafonds lumineux; je vais le dire tout à l'heure, à la fin de ce chapitre, afin de concentrer en un seul point

les arguments que j'ai à consacrer en sa faveur. Comme le choix définitif ne peut être fixé que lorsque tous les systèmes auront été exposés, il vaut mieux peut-être réserver la conclusion jusqu'à ce que les opposants du lustre aient pu se rendre compte si leurs préventions sont justifiées.

En attendant, ce qui tendrait à prouver que les plafonds lumineux n'ont pas été accueillis avec une grande faveur, c'est que des modifications assez sensibles se sont produites dans l'éclairage de deux nouveaux théâtres, édifiés postérieurement aux salles de la place du Châtelet. Dans le premier, le théâtre de la Gaîté, l'architecte a disposé sous des espèces de lunettes des appareils divers qui rendent la voûte moins sombre, puis l'architecte du Vaudeville a fait une modification plus complète. Quant à l'Opéra, ce sera un éloignement entier du système et la conservation à peu près intégrale du lustre actuel.

Le système employé au Vaudeville est nouveau comme application ; mais l'idée date déjà de quelques années. Il y a environ six ans que M. le docteur Bonafont avait présenté à M. le maréchal Vaillant un mémoire sur cette question. Je ne pense pas que l'architecte du Vaudeville, M. Magne, ait eu connaissance de ce mémoire, sur lequel j'ai été appelé à donner mon avis. Je constate seulement la priorité de l'un pour la théorie, et la priorité de l'autre pour la pratique.

Bien que la vue du nouveau motif d'éclairage du Vaudeville m'ait causé une fort agréable impression, comme cette impression vient encore à l'appui des observations que je faisais jadis, je prie le lecteur de me permettre de les lui soumettre telles que je les ai

soumises à M. le maréchal Vaillant, quitte à les compléter par quelques mots spécialement appliqués au lustre clos du Vaudeville.

M. Bonafont propose de remplacer le grand plafond lumineux par un autre plafond plus petit faisant saillie au milieu de la voûte et ayant la forme d'un globe apparent aux trois quarts, puis de compléter le système par l'adjonction d'appliques brillantes.

Je repousse complétement ce système que rien ne peut motiver. Si, comme le trouve M. Bonafont lui-même, si le plafond lumineux est mauvais, le plafond plus petit sera moins mauvais peut-être, et voilà tout. Puis, que dire de ces trois quarts de globe descendant de la voûte et ressemblant à un gros œuf enchassé dans le trou du lustre. Quelque orné qu'il soit, comme il faut conserver sa forme extérieure à peu près lisse et régulière pour le passage de la lumière, il sera toujours d'un effet disgracieux. Il est bien plus simple, puisque M. Bonafont donne tant de saillie à son foyer central, de casser les vitres qui l'entourent et de l'orner avec des girandoles et des cristaux. Il retrouvera là la forme d'un lustre qui éclairera mieux que le gros œuf, qui sera plus gracieux et plus rationnel. Mais c'est retomber alors dans le système actuel, et le mémoire de M. Bonafont n'aurait plus sa raison d'être.

Quant aux appliques dont M. Bonafont parle pour compléter son système, cela est loin d'être nouveau; un grand nombre de théâtres sont ainsi éclairés, concurremment avec le lustre, et l'Opéra actuel de Paris est un des meilleurs exemples de cet arrangement. Ce n'est donc pas une innovation que le mémoire propose, et les inconvénients inhérents à ces appliques sont toujours les mêmes, c'est-à-dire : gêne pour les

personnes placées au-dessus d'elles, gêne pour les personnes qui se trouvent sur leur passage pour regarder la scène, chaleur d'une part, de l'autre parcelles de carbone mal consumées qui miroitent devant les yeux ; tels sont les défauts des girandoles et appliques, défauts bien plus grands que ceux du lustre qui, lorsqu'il incommode, n'incommode que des places très-secondaires, tandis que les girandoles incommodent les places de luxe. Il fallait donc plutôt conclure au rejet des appliques et à la conservation du lustre, que de conclure à la suppression du lustre et à la conservation des appliques. Enfin, dans le système de M. Bonafont, les torchères et les girandoles ayant des feux vifs et éclatants, feraient paraître bien plus morne et bien plus triste encore le feu tamisé de la grosse boule du milieu.

Ces observations peuvent s'appliquer en partie au Vaudeville ; mais là l'architecte m'a donné raison, car, en somme, il a transformé son plafond saillant en un véritable lustre, très-bien étudié, très-bien agencé, mais enfin, en un lustre. Cependant malgré tous les éloges que l'on peut adresser à l'architecte sur le parti qu'il a su tirer de son motif, on sent qu'il a été gêné par la condition de renfermer tous les feux ; l'enveloppe est un peu lourde, et il ne pouvait en être autrement, puisque la surface du verre n'est pas interrompue. Puis on sent dans cet ajustement quelque chose de bizarre qui vous met un peu en défiance ; cette excroissance, cette espèce de verrue, bien qu'elle soit soutenue tout autour, a l'air suspendue bien moins solidement qu'un lustre avec sa simple ficelle. Bon gré, mal gré, la voûte paraît affaissée au centre, et vous pèse sur la tête ; cela ressemble un peu, du

reste, à ces lampes de chemin de fer suspendues au toit des vagons; il n'y manque que le petit rideau qu'on voudrait tirer pour en cacher la lumière.

Ces réflexions ne retirent rien au talent avec lequel l'excroissance est étudiée; les petits lustres en forme de clefs pendantes accompagnent à merveille tout le motif central; la lumière est suffisamment vive, la voûte est claire, les cristaux sont bien disposés.... mais je préfère le lustre, le lustre réel, à ce lustre postiche et singulier.

Arrivons donc à ce lustre que je soutiens et que j'aime : la besogne est facile, car je n'ai pas à décrire un objet que tout le monde connaît; je veux seulement combattre les reproches qui lui sont faits et que j'ai déjà indiqués : celui de gêner les spectateurs des quatrièmes loges, et celui de masquer une partie de la voûte de la salle.

J'accorde très-bien que dans plusieurs théâtres le lustre gêne la vue de quelques spectateurs; mais cet inconvénient tient bien plutôt à la salle qu'au lustre lui-même, du moins au lustre tel qu'il devrait être. Si, comme à l'Opéra actuel et dans quelques autres théâtres, la salle, au lieu d'être terminée par un plafond, l'était par une voûte ou voussure, la place serait suffisante pour pouvoir placer le lustre assez haut, et, pour qu'il ne gênât pas les quatrièmes loges ou les cintres; il suffirait de donner à ce lustre plus de développement en largeur et moins en hauteur, pour concourir au même résultat éclairant. Si les lustres sont petits et mesquins et qu'il faille les descendre assez bas pour bien éclairer la salle, n'accusez pas le système général, mais bien l'engin particulier. Si le plafond commence tout de suite au-dessus des spectateurs

des rangs du haut et que le lustre doive par suite être placé au niveau des troisièmes loges, accusez la forme de la salle, mais non pas le foyer central. Si le lustre est mal dessiné et en forme de poire longue, accusez cette forme mal venue et illogique, mais absolvez le lustre large et peu élevé. Rendez-vous bien compte d'où vient l'obstacle, demandez-vous comment on peut le supprimer, et vous verrez bientôt qu'au lieu de subir une condamnation banale, il ne s'agit que de faire une étude facile sur la disposition de la salle, sur les dimensions du lustre, sur la hauteur de son point de suspension, et que l'inconvénient signalé disparaîtra bientôt. Le lustre même, dût-il être remonté jusqu'à l'intrados de la coupole et n'avoir que la même saillie que le foyer central du Vaudeville, aurait encore plus d'éclat avec ses lumières apparentes, réfléchies ou non, qu'un plafond ou globe lumineux ayant le même nombre de becs.

Dans tous les cas, pour une salle d'opéra, pour un grand théâtre de premier ordre, où les places du cintre sont peu recherchées et souvent données gratuitement, quand bien même une vingtaine de ces places auraient à souffrir de la vue du lustre, il n'en faudrait pas moins le conserver et sacrifier une recette minime et incertaine, pour donner à la salle cet aspect vivant et animé que procure l'éclat des lumières, et qui dispose si favorablement à l'audition et à la bienveillance.

Quant à l'obstacle que le lustre forme à la vue du plafond, il est évident qu'à moins d'être placé juste au-dessous de lui, cet obstacle est réel et qu'une portion quelconque de la voussure est cachée par la masse du lustre. Mais est-ce un mal? Bien loin de là! C'est cet

obstacle, qui forme pour ainsi dire un premier plan, qui donne de la grandeur et de l'échelle à la salle, qui rompt les lignes un peu molles et un peu longues, et qui avive ou mouvemente tout l'ensemble. Sans ce motif saillant et découpé, la vue paraît froide et nue, la salle vide et monotone ; c'est la plaine sans arbres, c'est la mer sans vaisseaux. Et pourquoi repousser ce qui est la base de l'art, ce qui est la loi de la nature? Dans l'un comme dans l'autre, ce sont les oppositions, les plans, qui accentuent la composition et en font valoir les lignes. Est-ce que le ciel ne se cache pas en partie derrière les montagnes ou les édifices? est-ce que les figures de telle peinture ou de tel groupe sont toutes entièrement visibles ? Ce qu'il faut, c'est que derrière ces plans, derrière ces obstacles artistiques ou naturels, on devine le fond, la composition générale; que l'air et l'espace puissent circuler comme le ciel et l'espace se dessinent et circulent derrière la tour et la montagne, comme la voûte et l'architecture de la salle se dessinent derrière le lustre qui en dérobe en partie la vue.

Les reproches faits au lustre sont donc mal fondés ; il est toujours possible d'atténuer et même d'éviter les inconvénients qu'on signale, il est impossible de remplacer ce charmant foyer lumineux.

Qui pourrait donner à la salle cette joyeuse animation, si ce n'est cette lumière directe et visible, qui se joue dans les couleurs et accuse les saillies? Qui pourrait, si ce n'est le lustre, donner cette variété de formes dans la disposition des flammes, ces points lumineux groupés et étagés, ces tons fauves de l'or piquetés de points brillants, et ces reflets cristallins? Tout se tient, tout s'enchaîne ; c'est une gerbe de feu

de diamants et de lueurs, dont la forme gracieuse, la ceinture miroitante est le complément indispensable de toute salle de fête.

En résumé, avec la réflexion des plafonds incandescents, les ombres sont ternes, la lumière est fausse et verdâtre, les visages des spectateurs mal éclairés, les yeux éteints, l'expression contrainte, l'esprit plus lourd ; avec le lustre et ses feux en faisceaux, les ombres sont chaudes, la lumière rose et franche, les yeux brillants et l'esprit plus ouvert.

C'est ainsi que le lustre peut dans une certaine mesure faciliter la réalisation de la noble formule : le beau, le bien, le vrai.

Et pour compléter encore l'effet, pour donner encore plus de gaieté et de mouvement à la salle, pour remplacer les appliques et les torchères incommodes, faites courir autour de la corniche supérieure un cordon de lumières qui accompagneront le foyer central, qui atténueront les ombres trop dures en disséminant les feux, qui ne nuiront à personne, qui feront briller la voûte et qui formeront ainsi une espèce de grand lustre circulaire et développé, contournant le lustre du milieu. C'est ce système que j'emploierai au nouvel Opéra. Puisse la réalisation confirmer mes espérances !

Et maintenant que j'ai passé en revue les principaux types de l'éclairage théâtral, c'est au lecteur à se former son opinion, c'est à lui de choisir ce qui lui agrée et de soutenir ou combattre, en connaissance de cause, les feux du lustre libres et directs, ou les feux des plafonds réfléchis et emprisonnés.

Dans tout ce qui précède, je n'ai parlé que de la disposition matérielle des lumières. Il y aurait encore à s'occuper de la nature même des flammes éclai-

rantes. C'est par cette étude que je terminerai ce chapitre.

C'est la lumière du gaz qui sert aujourd'hui dans toutes les salles de spectacle, et l'on ne parle plus que pour mémoire des chandelles et des quinquets jadis en usage. Il est inutile d'insister sur la supériorité de l'éclairage actuel sur l'éclairage ancien; elle est évidente, et chacun la constate, sans divergence d'opinions à ce sujet. Mais il ne faudrait pas croire que si le pouvoir éclairant du gaz dépasse à quantité égale celui des quinquets et des chandelles, cette qualité puisse être développée outre mesure, c'est-à-dire qu'il y eût avantage à remplacer le gaz par une autre lumière bien plus vive et bien plus brillante encore. Il y a des limites qu'on ne doit pas dépasser; car il est essentiel que le foyer lumineux ne soit pas concentré en un seul point. Si tous les becs de gaz d'un lustre, je suppose, étaient réunis de manière à ce que tous les rayons éclairants partissent du même endroit, la masse de lumière serait, il est vrai, la même, mais elle serait répandue d'une autre façon que par la lumière disséminée. Celle-ci atténue les ombres trop vives et occasionne mille reflets, qui donnent à tout l'ensemble de la salle une gamme de clarté à peu près égale, tandis qu'une lumière partant d'un point unique produirait des ombres très-accusées, éclairerait plus telle partie que telle autre, et limiterait la production générale des reflets. Il résulterait de cette disposition que les parties architecturales se dessineraient avec trop de richesse, que les ornements seraient trop accusés et que les visages des spectateurs seraient rendus plus secs et plus durs; les ombres l'emporteraient parfois sur les contours, et les formes, tout en étant plus nettes,

seraient moins larges de dessin et moins fines de détails. De plus, la lumière, venant toujours du haut, projetterait, non-seulement des ombres dures, mais encore prolongées, qui nuiraient à l'expression calme et souriante de la physionomie; il suffirait d'un tel mode d'éclairage pour changer une société aimable en réunion bourrue, pour donner l'aspect de conspirateurs à des assistants dont le seul souci doit être de se divertir. En outre, on peut fixer les regards sur des feux disséminés, parce que l'intensité de chacun n'est pas assez grande pour blesser la vue; mais il serait impossible de porter les yeux sur un foyer incandescent et éclairant, qui aveuglerait les malheureux spectateurs.

C'est pour cette raison que la lumière électrique ou la lumière Drumont doivent être rejetées pour l'éclairage d'une salle de spectacle. Je sais bien qu'il serait possible déjà de diviser un peu le foyer central et d'établir quatre ou cinq foyers moins brillants; je sais aussi qu'au moyen de verres colorés on peut atténuer l'éclat de ces lumières; mais alors si l'on prend ces moyens palliatifs, on arrive à peu près à ne pas rendre la lumière plus vive que celle du gaz, et alors où serait l'avantage? Au surplus, ces verres colorés, de quelque nature qu'ils soient, changent toujours un peu le caractère particulier de la lumière et lui donnent plus ou moins l'aspect d'une lumière polarisée, qui n'est pas à beaucoup près aussi agréable que la lumière directe du gaz. M. Jamin a fait quelques expériences intéressantes en combinant et le gaz et la lumière électrique; mais jusqu'à présent ces expériences, qui demanderaient à être poussées plus loin, n'ont pas réussi complétement. La clarté de la salle n'est pas sensiblement

augmentée, et la lumière du gaz, par suite du voisinage de la lumière électrique, devient rouge et fausse. Il y a cependant dans ce système quelques indications dont il faut tenir compte, et il se peut que la lumière électrique, étant cachée à la vue, puisse être projetée au moyen de réflecteurs renversés sur la voûte ou plafond de la salle, et produire ainsi un effet particulier. Mais dans l'état actuel il serait imprudent de se lancer à l'aventure, lorsque l'on est en possession d'un moyen satisfaisant sous tous les rapports, et lorsque l'on peut avec tant de facilité modifier et régler la lumière du gaz hydrogène. C'est donc vraisemblablement le gaz qui régnera longtemps dans l'éclairage des salles de spectacle. On pourra peut-être en changer un peu la nature ; mais il ne faut pas trop chercher un bouleversement complet qui amènerait à de graves inconvénients.

Un nouveau procédé d'éclairage par le gaz vient pourtant d'être tenté au théâtre de la Gaîté ; le gaz hydrogène est remplacé par le gaz oxydrique, c'est-à-dire que l'éclairage se fait au moyen du mélange de l'hydrogène et de l'oxygène. Sans contredit, cette lumière est un peu plus vive que celle du gaz ordinaire, et comme elle n'est pas cependant éblouissante, elle pourrait au besoin remplacer celui-ci, si des avantages pratiques se manifestaient. Je ne puis avoir la prétention de juger définitivement un moyen nouveau qui n'est pas encore assez expérimenté ; je dirai seulement que tel qu'il est installé aujourd'hui, la lumière qui en provient paraît plus grise, plus pâle, plus tamisée que celle du gaz. C'est, en forçant la comparaison, bien entendu, un peu la qualité de la lumière cendrée de la lune comparée à celle du soleil ; mais cela n'implique

pas encore un rejet définitif ; on peut modifier sans doute un peu la composition première du gaz, lui donner une flamme un peu moins froide, tout en conservant l'avantage d'un pouvoir éclairant supérieur à celui du gaz actuel, sans cependant être trop exagéré.

Dans tous les cas, quels que soient les feux dont on dispose pour l'éclairage d'une salle, il faut toujours revenir au principe émis ci-dessus, c'est-à-dire disséminer les lumières et repousser un foyer unique.

Quant à la lumière qui provient de la rampe et qui se projette en partie dans la salle, comme son but principal est d'éclairer les acteurs, nous en parlerons au chapitre qui traitera de l'éclairage de la scène.

CHAPITRE IX.

ACOUSTIQUE.

L'acoustique est une science positive en ce qui touche les expériences de laboratoire et en ce qui se rapporte à la physique proprement dite. Mais elle devient hésitante et à peu près nulle lorsqu'elle s'attaque à des questions pratiques, et surtout lorsqu'elle se préoccupe de la sonorité des salles de spectacle.

C'est cependant le seul point que je puisse toucher, celui qui rentre dans la donnée de cet ouvrage; aussi n'est-ce pas sans quelque découragement que je commence ce chapitre. Je sens qu'il sera à peu près inutile, et que la conclusion ne sera qu'un doute exprimé et une négation constatée; et pourtant on m'a tant de fois demandé si le nouvel Opéra serait une bonne salle, et quels sont les principes qui m'ont conduit dans la construction eu égard à la sonorité, qu'il faut bien que j'explique que je n'ai eu aucun guide, que je n'ai

adopté aucun principe, que je ne me suis basé sur aucune théorie, et que c'est du hasard seul que j'attends ou l'insuccès ou la réussite.

Cependant, ce n'est pas de prime abord que j'ai pris cette résolution extrême; pendant deux ans au moins je me suis préoccupé de cette question; j'ai lu tous les livres qui la traitaient, j'ai vu presque tous les théâtres exécutés, espérant découvrir par moi-même des lois positives qui me faisaient défaut dans les écrits; enfin je n'ai rien négligé pour tâcher de trouver une voie, un moyen, une simple indication même, et de tout cela il n'en est résulté pour moi que l'indécision ou plutôt l'ignorance.

Je sais bien qu'il ne faut pas attacher plus d'importance qu'il n'est nécessaire à un point si douteux. Je sais bien qu'à proprement parler il n'y a pas de salles positivement mauvaises, et qu'on ne puisse améliorer plus ou moins; je sais bien que les salles se *font* à la longue comme le vin mis en bouteille, et que si l'on ne peut espérer un succès complet on peut aussi ne pas trop redouter une chute. Je sais tout cela, et néanmoins je me sens quelque ennui, quelque impatience de combattre à armes si inégales avec le destin, et de marcher à l'aventure alors que la logique ou tout au moins le sentiment devrait vous soutenir.

Mais que conclure? des salles presque identiques de forme, de dispositions et de dimensions, ont des qualités très-variables; celle-ci est bonne, celle-là est mauvaise: l'une frémit au moindre coup d'archet, c'est une salle nerveuse; l'autre ne vibre même pas sous l'influence d'un orchestre entier, c'est la salle lymphatique; puis un écho se produit dans le jour, qui disparaît le soir, ou se fait entendre le soir, qui

disparaît dans le jour alors que la salle est vide, et les annotations que l'on fait sur ce point, et les comparaisons, et les recherches minutieuses, tout cela se confond dans un interminable gâchis, dans un labyrinthe inextricable, où il ne se trouve même pas un bout de fil.

C'est alors que mécontent de soi-même on interroge les autres. On a examiné les édifices, on consulte les ouvrages en espérant au moins trouver un guide; mais point. Le pays est inconnu, les guides sont ignorants du chemin et chacun marche à l'aveuglette. Celui-ci veut une salle longue, celui-là la veut large, l'un la veut basse, l'autre la veut élevée; coupole à droite, plafond à gauche, rond par devant et carré par derrière. C'est un tohu-bohu qui se produit sans que rien ne vienne concourir à l'adoption de règles fixes. Au milieu de toutes ces divergences le chercheur se trouve fort embarrassé; il peut réussir en s'écartant des quelques idées les plus généralement admises, il peut échouer en se soumettant à des principes proposés par quelques-uns, et il se rappelle que la salle de l'opéra de Paris, construite en dehors des données les plus accréditées d'une bonne acoustique, est néanmoins une des meilleures salles connues.

Puis la qualité des sons, la résonnance vient encore compliquer la question. Le mur de la salle pour quelques auteurs doit être construit en pierre et avoir des parois rigides; suivant d'autre il doit être en bois ou en matière légère et élastique; un Allemand veut une coupole en maçonnerie, un autre Allemand la veut capitonnée en laine; que sais-je, enfin, tout le monde veut quelque chose, mais personne ne s'accorde sur le choix. La conciliation de toutes ces données est im-

possible, la science de l'acoustique théâtrale est encore dans l'enfance et le résultat incertain.

Il faut donc, je crois, ne s'attacher qu'aux grands principes de la propagation des sons et ne pas se préoccuper de tous les petits détails ; il faut se prononcer entre tous ces éléments contradictoires et ne pas chercher à les concilier tous ; il ne faut pas non plus peut-être craindre autant qu'on le fait les saillies des corniches et les enfoncements des loges. Une salle qui ne serait formée que d'un mur circulaire sans retraites et sans saillies, serait inadmissible ; les sons ne pouvant s'éteindre et se briser une fois leur mission accomplie, retourneraient les uns sur les autres, se rencontreraient, et revenant encore au mur de la salle produiraient des échos confus. Il en résulterait une diffusion énorme, une sonorité étrange, sans clarté, et sans précision, un bruit sonore, plutôt qu'un son, une résonnance générale plutôt qu'une émission distincte.

Quant à la dimension des salles, elle n'influe pas sensiblement sur la sonorité c'est-à-dire sur la pureté et la précision, mais elle influe sur le caractère du son. La Scala à Milan, salle selon moi trop grande, cependant sans répercussion, ni échos, a le défaut de forcer les voix à parcourir un trop grand espace avant d'arriver au but ; le son ne paraît pas plein, et l'on sent fort bien qu'une immense distance vous sépare du chanteur ; la voix est plus faible et manque de résonnance, le timbre est plus grêle, plus mélancolique et moins accentué. Aussi il me paraît certain que les dimensions exagérées d'une salle de spectacle ont non-seulement un inconvénient pour la vue, mais encore pour la voix dont elles changent le caractère et l'expression.

Faut-il encore revenir sur le lustre et parler du reproche que j'ai indiqué précédemment, et qui lui est adressé au sujet de l'acoustique, celui d'attirer à la voûte la voix des acteurs, qui s'engouffre par la cheminée au détriment des autres parties de la salle? Eh bien! ce reproche repose sur une équivoque. Oui, on entend fort bien les sons au-dessus de la cheminée, oui on les entend mieux qu'à l'orchestre ou aux premières loges, mais est-ce l'appel causé par le lustre qui en est cause? Point, on entendrait tout aussi bien dans toute autre partie de la voûte qu'à l'orifice central, et même à l'Opéra, on entend tout aussi bien, si non mieux, dans les cinquièmes loges et même dans le corridor de ces cinquièmes loges, que dans la cheminée du milieu. On a accusé le lustre d'appeler les sons à lui parce que c'est au-dessus de lui qu'on a fait l'expérience; mais si on avait pris soin de la faire dans d'autres parties supérieures de la salle comme je l'ai faite moi-même à l'Opéra, au-dessus des œils-de-bœuf que j'ai fait pratiquer dans la voussure; on verrait bien que le lustre est innocent de cette propension que les sons ont à s'élever dans les salles, et que l'on prend un effet particulier pour une cause générale. Je ne saurais dire au juste, si, comme le prétend la croyance populaire, le son monte, ou si ce sont les conditions d'isolement plus grand qui rendent le son plus fort au haut d'une salle qu'à l'orchestre, où le bruit des voisins doit avoir une certaine influence. Est-ce la proximité de la voûte qui réfléchit le son plus nettement que les corps des personnes placées au niveau du sol? Je le croirais assez, car si l'on entend mieux en plein air une voix qui monte qu'une voix qui descend, cela doit tenir, je pense, à ce que la voix de la personne

qui est dans la rue est renforcée par la réflexion du sol, tandis que celle qui est placée je suppose au cinquième étage n'a au-dessus d'elle que l'espace impropre à renforcer le son. Cela expliquerait ainsi assez aisément l'effet acoustique produit dans les salles; la voûte rigide remplacerait le sol et donnerait alors de la force à la voix, tandis que le sol formé par les assistants, moins propre à réfléchir, amortirait le son. Il y aurait donc en haut une espèce de renforcement immédiat qui aurait naturellement toute sa puissance, là où il se produirait; mais c'est une hypothèse que je produis et qui fera peut-être sourire les vrais savants; quoi qu'il en soit, je nie que ce soit l'appel causé par le lustre qui attire la voix dans la cheminée puisque cette voix est tout aussi forte dans les autres parties supérieures de la salle. Cette espèce de lambeau d'air qui partant de la bouche du chanteur pour aller s'attacher au lustre en lui portant des sons entraînés par un appel, n'est aussi qu'une hypothèse très-spécieuse, car un courant d'air dirigé dans le sens de la transmission n'a pas l'influence qu'on se plaît à lui accorder. Le son ayant une vitesse incomparablement plus grande que le courant, du moins que le courant d'appel, qui dans une salle ne peut excéder un mètre par seconde, sous peine d'être des plus incommodes, le son, dis-je, arrivera au but bien avant le courant et le traversera à peu près impunément, sans être modifié sensiblement de vitesse et d'intensité. Puis dans une salle de spectacle toutes les diverses directions des mouvements de l'air et tous les remous sont tellement nombreux, qu'on ne peut compter sur ce mode de propagation.

Il faut seulement éviter d'avoir près du point de dé-

part des sons, un courant d'air assez violent opposé à la direction de l'émission; car à sa naissance, ce courant peut avoir assez de force pour s'opposer en partie à la libre transmission, et l'on a pu remarquer cet inconvénient dans l'un des théâtres nouvellement construits à Paris. L'arrivée de l'air s'y faisant de la rampe remplissait ainsi l'office d'une espèce de rideau placé entre les acteurs et les spectateurs, et contrariait beaucoup l'émission ; le son partant de l'orchestre des musiciens était très-intense et sonore, celui partant de la scène était faible et sourd.

Mais je me laisse entraîner à mon tour à émettre quelques théories qui probablement ne valent pas mieux que celles des autres, et je m'arrête tout de suite ne voulant pas discuter des faits dont la preuve ne peut être produite. Je préfère en indiquer un que je tiens de M. Adolphe Sax et qui par suite doit avoir une certaine valeur, si même il ne doit être accepté sans réserve.

M. Adolphe Sax, qui, soit dit en passant, a inventé une forme de salle assez bizarre qu'il donne comme éminemment phonique, ce dont je ne suis pas bien convaincu, M. Adolphe Sax prétend que les matériaux n'ont aucune influence sur la formation et le caractère des sons; il invoque à l'appui de sa théorie les expériences qu'il a faites à ce sujet, et qui l'ont conduit à ne trouver aucune différence entre les sons produits par des instruments exactement semblables, mais exécutés avec des matières différentes: le caoutchouc, le carton, le cuivre, l'argent, le verre, tout donnait le même résultat! Je croyais cependant qu'il y avait pour l'ouïe une certaine différence entre les flûtes en bois et les flûtes en cristal; mais je m'incline devant une constatation

faite par un homme expert en son art, et j'adopte volontiers cette conclusion qui, si elle était réellement juste, serait déjà un principe pratique considérable.

M. Sax m'a fait cette communication qu'il me pardonnera, j'espère, de rendre publique, à l'occasion d'un procédé que je voulais employer à l Opéra, et que, de fait j'emploierai; c'est celui qui consiste à remplacer la voûte de la salle, construite ordinairement en maçonnerie ou en menuiserie, par une calotte en cuivre suspendue aux ferrures du plancher supérieur. C'était là une innovation assez grande, motivée par bien des raisons; mais je ne voulais prendre cette détermination importante qu'après m'être renseigné sur l'effet probable qui pouvait en résulter. M. Sax m'ayant alors affirmé que l'effet serait le même soit que la voûte fût construite en brique et en plâtre, soit qu'elle fût construite en bois, les avantages pratiques de construction et d'exécution picturale que je trouvais dans ce procédé, m'ont engagé immédiatement à ne plus hésiter, et une espèce de grand chaudron renversé formera la coupole de la salle du nouvel Opéra. Si ce procédé réussit, il fournira aux architectes le moyen de couvrir facilement une salle avec une matière rétive à l'incendie, moins lourde que la maçonnerie, moins dilatable que le bois, facile à exécuter en dehors des constructions courantes, et permettant aux artistes qui doivent la décorer de faire leur travail dans des conditions de commodité bien supérieures à celles qui résultent d'une voûte construite sur place, et où la peinture doit se faire en plafond.

Mais ce résultat est encore indécis comme tous les autres points de l'acoustique, et l'expérience seule en décidera. Aussi combien je regrette la simplicité des

principes que donne Vitruve pour augmenter la sonorité des théâtres antiques! Avec ces règles-là au moins pas d'indécision ; on pratique des petites niches sous les gradins, on y dépose des vases d'airain ou d'argile accordés à la tierce, à la quarte, et à la quinte, et tout est dit; le théâtre est sonore! Je n'ai qu'un reproche à faire à ce procédé si simple, c'est que je n'en crois pas un mot, et qu'il aurait été complétement inefficace. Je ne veux pas perdre de temps à discuter cette disposition naïve, d'autant plus que Vitruve lui-même déclare ne pas en avoir vu d'exemples à Rome; il cite seulement je ne sais quelles petites villes italiennes, et je ne sais quel consul qui revenant de Corinthe avait rapporté des pots de bronze trouvés dans le théâtre, ce qui n'est pas je crois si concluant qu'on veut bien le dire. Vitruve avait, je pense, une grande imagination; il avait rêvé un moyen selon lui merveilleux, et pour lui donner plus de force il s'appuyait sur des documents imaginaires. Je sais bien que je ne puis prouver ce que je dis à ce sujet; mais comme Vitruve ne peut pas prouver plus que moi, je préfère m'en rapporter à mon sentiment de pratique et de raison.

Cela montre, je crois, que jadis comme aujourd'hui, la science de l'acoustique appliquée aux théâtres, était une science puérile, et que c'est le hasard seul qui dans ce cas spécial a de tous temps été le *Deus ex machina*.

CHAPITRE X.

CHAUFFAGE ET VENTILATION.

La science spéciale appliquée au chauffage et à la ventilation n'est pas encore une science bien définie puisque plusieurs systèmes sont en présence, qui se combattent l'un l'autre. Néanmoins elle est bien plus certaine que l'acoustique théâtrale, parce que pour résoudre le problème, on part de points définis et indiscutables. Pour se chauffer on sait qu'il faut faire du feu, pour ventiler une pièce on sait qu'il faut en retirer l'air vicié et le remplacer par de l'air pur. Le problème est donc nettement posé dans son principe, et il ne s'agit plus que de savoir comment on fera le feu et comment on fera arriver l'air.

Pour faire le feu, on se servira de poêles, de cheminées ou de calorifères ; cela va de soi; puis on échauffera directement, ou de l'air, ou de l'eau qui échauffera l'air à son tour. Ce commencement de choix n'est pas

aussi simple qu'il le paraît. Les calorifères usent beaucoup de combustible et sont encombrants, les poêles ont un emploi très-limité ; quant aux cheminées elles chauffent fort peu, et elles fument presque toujours.

Il faut pourtant prendre un parti : on étudie de plus près chaque système et l'on reconnaît que les poêles et les cheminées n'ont pas une puissance assez grande, et que seuls les calorifères, ces mastodontes de la fumisterie, peuvent être mis en usage pour agir efficacement dans de grands espaces. On continue son étude et l'on arrive probablement à ce résultat : que le chauffage à air chaud est le seul qui puisse manœuvrer avec assez de promptitude pour élever rapidement la température des grandes salles, mais que le chauffage au moyen de l'eau, tout en étant plus paresseux à fonctionner, et tout en créant plus de difficultés dans l'exécution, a le grand avantage de rendre la température moins sèche, moins âpre à la gorge, et que, lorsqu'il s'agit de la voix des acteurs et des chanteurs, on ne saurait prendre trop de soin pour la conserver pure et intacte. On se résout donc à installer les calorifères à air chaud pour toute la grande partie du public, et les calorifères à eau chaude pour toute la partie du théâtre proprement dit, dégagements, vestibules, corridors, loges, pièces habitées et surtout pour toute la scène, rendez-vous naturel de tout le personnel des artistes.

La question de choix paraît alors à peu près résolue et il ne reste plus qu'à construire les appareils en nombre suffisant, et à faire passer par toutes les parties de l'édifice ces innombrables conduits et tuyaux qui lui donnent une certaine similitude avec le corps humain. Les artères, les veines, les vaisseaux capil-

laires, sont remplacés par des tubes principaux ou secondaires. On installe les uns dans les reins des voûtes, les autres dans les épaisseurs des murs. Ceux-ci grimpent après les parois verticales, ceux-là se suspendent aux arceaux, et les caves se garnissent de ramifications étranges. Ce ne sont qu'immenses serpents qui rampent sur toutes les surfaces ; ce ne sont qu'immenses boyaux qui se tordent en tous sens ; ce ne sont qu'immenses polypes qui pénètrent dans toutes les constructions. Puis quand tout est installé, quand le foyer, le cœur, de cette pieuvre gigantesque est prêt à battre, on fait circuler partout la vie et le sang, soit l'air, le feu et l'eau, et le monstre respire en envoyant dans l'édifice sa puissante haleine, tandis qu'il crache au ciel des panaches de fumée noirâtre.

Mais hélas ! le géant est souvent bien mal constitué ! il est nerveux et plein de caprice ; la pléthore ou l'anémie se disputent la priorité, et de tous les grands bras qui étreignent et enlacent le bâtiment, la plupart sont frappés d'inertie et de caducité !

Je ne voudrais pas décourager par trop les constructeurs de calorifères, qui ne sont pas toujours complétement responsables du résultat. La température extérieure se modifie incessamment, et incessamment change l'effet de l'appareil. Puis une des plus grandes causes de l'impuissance des engins, c'est que le plus souvent les directeurs de théâtres cherchent à réaliser des économies sur le combustible ; pendant quelque temps le foyer est chargé régulièrement ; le charbon ne manque pas, puis arrive un jour où le temps est par hasard moins rude ; on diminue pour ce jour-là la provision ; on éteint le feu à demi. Comme cela a coûté moins cher, on recommence le lendemain : la tempé-

rature est devenue plus froide, les spectateurs grelottent plus ou moins, mais ne se plaignent guère ; une mauvaise soirée est bientôt passée, et l'on est patient en France ! Le fait particulier devient alors fait général, et l'on continue à souffler dans ses doigts en attendant que la chaleur naturelle des assistants vienne remplacer la chaleur des calorifères. Puis, le plus souvent encore, le chauffage est fait à forfait et l'entrepreneur, plus soucieux de gagner de l'argent que de remplir complétement son marché, modère naturellement les feux, quand l'extinction n'a pas lieu par suite de l'incurie de l'employé préposé au chauffage.

Toutes ces causes, hélas! trop pratiques, n'atteignent pas directement les ingénieurs civils, qui exécutent les appareils ; mais il faut avouer néanmoins qu'ils se ménagent peu entre eux, et qu'ils sont disposés à condamner les travaux faits par leurs confrères. Cela est bien naturel ; chacun a son système que naturellement il croit le meilleur ; si on le délaisse, il aura beau jeu pour récriminer contre les autres. Au surplus cette diversité de systèmes proposés ou adoptés, indique bien que la théorie du chauffage n'est pas inflexible, et qu'il n'y a pas lieu de s'étonner outre mesure si, malgré toutes les précautions prises, le résultat est encore incertain.

Il y aura treize calorifères au nouvel Opéra, dont trois installés pour le chauffage à l'eau chaude. Aussi malgré l'habileté du constructeur qui les établit, M. d'Hamelincourt, on ne peut se flatter que tout l'ensemble fonctionnera parfaitement. Mais enfin, si, comme je l'espère encore un peu, tout ce système général vient à réussir, il pourra être utilement consulté pour des applications analogues.

Je ne parle pas des poêles que tout le monde connaît, et qui sont en général très-peu employés dans les théâtres, ni des cheminées, qui ont plutôt pour but d'assainir et d'égayer les pièces que de les chauffer réellement, à moins qu'elles ne les enfument, et je termine ce qui se rapporte au chauffage des théâtres en disant que les fumistes sont voués aux malédictions des architectes, qui ont toujours la crainte de voir s'écrouler leur bâtiment sous les coups redoublés de ces perforateurs forcenés; ils défoncent les voûtes, ils coupent les clefs des arcs, ils déchaussent les murs, ils bouchent les fenêtres, ils cherchent enfin à transformer tout l'édifice en une vaste chambre de chauffe, tout comme les pompiers voudraient le transformer en une vaste pompe, et les gaziers en un vaste gazomètre. Chacun cherche à développer son industrie, fût-ce au détriment de celle des autres et l'architecte a bien à faire pour se défendre lui-même contre tous ces envahissements, logiques sans doute pour ceux qui les font, mais qui néanmoins doivent être combattus et réprimés.

Si, comme nous l'avons vu, le chauffage d'une salle de spectacle n'est pas sans présenter quelques difficultés, la ventilation de cette même salle est peut-être encore plus difficultueuse; au surplus dans le plus grand nombre de cas elle se relie étroitement avec le chauffage, de sorte que les inconvénients de celui-ci se reportent déjà sur celle-là.

Je ne puis indiquer ici tous les détails qui se rapportent à la ventilation des salles; il faudrait pour cela au moins tout un volume, et ceux que cette question intéresse particulièrement peuvent consulter des ouvrages spéciaux. Je ne veux émettre que quelques principes

généraux et parler de quelques faits qui ne doivent pas être passés sous silence.

Les systèmes de ventilation admis en pratique ou même simplement théoriques, sont fort nombreux; mais ils peuvent se diviser en deux catégories typiques et distinctes : la ventilation par appel et la ventilation par insufflation. Il y a néanmoins une troisième catégorie qui comprend la ventilation mixte, celle qui se fait au moyen de l'appel et au moyen de l'insufflation.

Il est bien difficile de prime abord de décider quel est le meilleur mode; cela dépend non-seulement des conditions qu'il a à remplir, mais encore de la façon dont il est installé. Le débat se poursuit depuis déjà longtemps à ce sujet, et il ne manque pas de bonnes raisons de part et d'autre. Aussi sans pretendre juger en dernier ressort une question si complexe, je me bornerai à dire qu'on paraît être à peu près unanime pour reconnaître que par le système de la ventilation par appel, l'air vicié est soustrait plus complétement que par le système d'insufflation, et que par le système d'insufflation, l'air nouveau entre plus facilement que par le système d'appel. C'est à peu près là le seul point qui paraît généralement reconnu, mais je dois dire que la différence des mouvements d'entrée et de sortie n'est pas en somme très-considérable et qu'elle ne suffit pas pour se faire prononcer catégoriquement en faveur de tel ou tel procédé.

Il ne faut peut-être pas non plus exagérer l'influence de la ventilation des salles; certes, il est évident que si ces salles étaient rigoureusement closes, au bout de peu de temps l'air serait tellement vicié, que chacun serait saisi de malaise, mais il n'en est jamais complétement ainsi, les ouvertures des portes des loges laissant

continuellement passer un certain volume d'air plus pur que celui de la salle; puis la scène même, lorsqu'elle est ouverte, fournit un contingent très-considérable d'air, sinon tout à fait pur, au moins plus oxygéné que celui de la salle, de sorte qu'il s'établit ainsi une espèce de ventilation naturelle, qui n'est pas sans quelque importance. Elle ne suffit pas, je le sais, lorsque la salle est très-remplie, et qu'il y a un grand nombre de places par rapport à sa capacité totale; mais quand le vaisseau est vaste, quand le nombre des spectateurs n'est pas exagéré, cette ventilation naturelle qui se complète par l'appel de la cheminée du lustre, est presque suffisante, et c'est encore ainsi que sont disposées aujourd hui presque toutes les salles actuelles, françaises et étrangères, dont l'existence date de plus de quinze ans.

Au surplus il faut bien ajouter que la grandeur et le confortable des siéges influent beaucoup sur la sensation du bien-être et que, toutes choses égales d'ailleurs, la respiration sera bien plus facile dans une salle où chacun occupe une place de dimensions suffisantes et se trouve commodément assis, que dans une salle encombrée de spectateurs, où les siéges sont étroits, resserrés, et où les mouvements ne sont pas libres.

Au reste, ce qui viendrait à l'appui de cette déclaration, c'est que dans bien des théâtres munis d'appareils de ventilation, ces appareils fonctionnent ou fort peu ou même pas du tout; on se plaignait encore bien plus des courants d'air produits parfois par ces appareils, que de la qualité de l'air qui n'avait pas une influence marquée; puis cela coûtait plus ou moins; il fallait allumer des feux spéciaux, avoir des employés particuliers; de sorte qu'on a renoncé petit à petit

à ces systèmes coûteux et assez peu efficaces, pour laisser la ventilation se produire naturellement par la scène, les portes des loges et le trou du lustre. A l'Opéra actuel, où personne ne se plaint jamais de la gêne, les doubles plafonds qui servaient ou plutôt devaient servir à l'arrivée de l'air pur, ont été presque tous bouchés et il n'existe aucun appareil spécial de ventilation.

Ce n'est pas à dire qu'il en soit mieux ainsi; et lorsque l'on construit une salle nouvelle, il faut nécessairement prévoir le moyen de la ventiler convenablement, et de donner ainsi aux spectateurs tout le bien-être qu'ils sont en droit d'attendre, et qu'il est du devoir de l'architecte de leur procurer.

Quel que soit le système adopté, il doit avoir pour but essentiel de produire l'émission et le retrait de l'air sans causer de courants appréciables, ne devant pas surtout se produire derrière les spectateurs. On supporte encore assez volontiers un courant d'air qui vous passe au visage, comme l'air agité par un éventail; mais rien n'est désagréable, incommode et même dangereux, comme le vent qui vous frappe sur la nuque. Ceci est un point capital, et il faut donc que les mouvements aériformes soient combinés de façon à arriver à ce résultat.

C'est ce qu'ont cherché presque tous les ingénieurs et architectes qui se sont occupés de cette question, et sans décrire chacun des systèmes qui varient sur bien des points, on peut dire en principe que l'arrivée de l'air pur se fait au-dessous des appuis et des balcons, dans l'épaisseur des planchers des loges, que cet air vient alors caresser au visage les spectateurs, qui sont soit au-dessus, soit au-dessous (cela dépend du rap-

port de la température de l'air introduit et de l'air ambiant de la salle); puis que l'air vicié s'échappe par des orifices placés au fond des loges pour regagner la cheminée centrale d'appel, qui rejette cet air vicié au dehors; mais cette sortie n'a guère lieu que pour l'air échauffé, qui est plus léger et tend à être aspiré. Quant à l'air chargé d'acide carbonique, comme il est plus lourd que l'air ambiant, il tend à descendre, et sa sortie doit se faire dans la partie inférieure, sous les pieds des spectateurs du parterre et de l'orchestre.

L'air nouveau est également introduit en grande quantité du côté de la scène, soit de la partie supérieure du cadre, soit des côtés latéraux. Tel est à peu près la marche théorique des nouveaux systèmes de ventilation. Par ce moyen on voit que l'appel par la cheminée du lustre est supprimé; c'est ce qui est évident dans les théâtres munis de plafonds lumineux.

Certes la théorie est bonne, et si tout se passait régulièrement, la cheminée du lustre serait en effet inutile; cependant sans avoir la prétention d'apprécier des moyens proposés par des hommes spéciaux, je crois que le rejet de l'appel par l'orifice central a été par trop complet. Que l'air nouveau pénètre dans la salle par les planchers des loges, rien de mieux, malgré les difficultés de construction que ce système comporte; que l'air nouveau vienne de la scène ou des avant-scènes, toutes ces entrées sont admissibles; mais qu'on délaisse l'appel direct dans la voûte de la salle pour le rejeter au fond des salons des loges, où il ne rencontre que des issues étroites, et qu'il ne prendra pas toujours, c'est là, je ne puis dire une erreur, mais au moins la privation d'un moyen simple et puissant.

On reproche à l'appel par la cheminée du lustre de

causer des courants d'air lorsque les portes sont ouvertes. Cette objection est juste si les couloirs sont à une température inférieure à celle de la salle; lorsqu'une porte de loge s'ouvre, l'air des couloirs plus dense trouve immédiatement dans la salle un espace rempli d'air plus léger auquel il tend naturellement à se substituer. Mais cela montre seulement que pour éviter ces courants d'air il faut que la température des couloirs égale sensiblement celle du vaisseau. C'est donc une affaire de chauffage plutôt qu'une affaire de ventilation; mais au surplus avec les différences de densité des couloirs et des vaisseaux, ces courants d'air existent aussi pratiquement dans les autres systèmes, et cela s'explique : l'ouverture d'une porte de loge étant bien plus grande que la section d'issue placée au fond de cette loge, tout l'air frais qui se précipite des couloirs ne trouve pas dans cette issue un espace suffisant pour y être absorbé, une très-petite portion seule s'échappe et tout le surplus pénètre dans la salle, en causant alors le courant d'air reproché à l'appel du lustre.

Je dois ajouter qu'au reste cet appel intérieur est bien diminué par l'adoption des salons derrière les loges. Car ces salons ont déjà une température inférieure à celle de la salle, et qui s'oppose en partie à l'entrée brusque de l'air des couloirs. Puis en ajoutant à cela les tentures ou cloisons qui séparent les loges des salons, et qui brisent le courant, on voit que l'inconvénient signalé est presque nul; mais, je le répète, c'est à la condition *seule* que les couloirs auront une température égale à celle de la salle, que cette introduction désagréable de l'air pourra être totalement et complétement supprimée quel que soit le système de

ventilation que l'on a choisi. Il ne faut donc pas faire remonter à l'appel du lustre seul la cause de ces courants, qui peuvent se produire dans n'importe quel procédé.

Je résume ce chapitre que j'ai été amené à faire court, pour ne pas être entraîné à le faire trop long : La question du chauffage est liée à la question de ventilation ; cette ventilation peut s'opérer soit par l'appel, soit par insufflation, soit par un moyen mixte ; ces divers systèmes ont chacun leurs avantages et leurs inconvénients, et partout où ils ont été employés ils ont donné des résultats à peu près identiques.

Enfin l'appel par la cheminée du lustre ne peut pas être repoussé radicalement, et si le système employé conclut à ce rejet, il est toujours prudent de conserver cet appel pour en faire usage dans la pratique.

Telles sont, à peu près, les propositions importantes qui se rapportent au sujet que nous venons d'esquisser, et qui suffiront je crois pour montrer que le chauffage et la ventilation des salles de spectacles, ne peuvent être considérés comme devant toujours donner une réussite complète. J'ignore si cette manière de voir sera partagée par M. le général Morin qui a fait faire un si grand pas à cette science toute nouvelle ; mais comme cet éminent savant continue encore la suite de ses expériences, il est probable qu'il trouve que ses théories peuvent être encore perfectionnées et devenir plus pratiques et plus positives.

CHAPITRE XI.

RIDEAU DU THÉATRE.

On prétend que dans les théâtres antiques le rideau qui séparait les spectateurs de la scène, au lieu de se lever comme cela se fait actuellement, descendait au contraire et venait se placer au-dessous du proscénium. Il se peut que les textes soient d'accord pour indiquer ce système; je n'en sais rien, et je me sens impuissant pour les vérifier; mais à moins de constatation positive, à moins de preuves qui ne laissent aucun doute à ce sujet, et même malgré ces preuves, je croirai qu'il en était autrement. D'abord la hauteur du proscénium était assez faible, et le rideau n'aurait pu s'y loger, à moins que lui-même n'eût été aussi que d'une faible hauteur, et dans ce cas la traverse qui lui servait de support aurait dû être placée à peu près au niveau de la tête des acteurs, ce qui eût été un obstacle à la libre vue pour les spectateurs des places élevées, et eût pro-

duit pour tous les assistants le plus fâcheux effet. Mais en supposant même, ce qui paraît possible, que cette traverse eût été fort élevée, de manière à ce qu'elle ne cachât en rien la vue de la scène, en supposant que le rideau fût replié sur lui-même à la descente, afin de se loger dans la hauteur du proscénium, ce procédé paraît encore inadmisible. En effet, le rideau de ces théâtres était d'une grande largeur, et pour le suspendre il fallait qu'il y eût au moins cinq ou six points d'attache. Or, à ces points d'attache correspondaient des cordes de soutien, de sorte que le rideau baissé, la scène eût été obstruée par cinq ou six cordes verticales qui, partant de la traverse du support, seraient descendues jusqu'au niveau de la scène. Il est absolument impossible de faire cette supposition : la scène devait être complétement libre, et les assistants n'eussent pas toléré des cordages qui l'eussent divisée en petites parties. Je crois donc que le rideau devait ou s'élever ou bien se replier sur lui-même à droite et à gauche. Aussi, malgré les affirmations de divers auteurs qui se sont occupés de cette question, malgré les quatre vers des métamorphoses d'Ovide qui paraissent fort explicites, malgré Vitruve, malgré les historiens et les archéologues, je tiens la question pour mal résolue, et tout en ayant contre mon sentiment des preuves prétendues certaines, je crois encore plus à ce sentiment logique qu'à ces allégations souvent trompeuses, qui, partant parfois d'une édition faussée, se perpétuent et s'imposent comme article de foi ; puis les écrivains antiques n'étaient pas plus que les écrivains modernes indemnes d'erreurs, et ils pouvaient aussi fort bien prendre le Pirée pour un homme. Le fameux rideau d'Ovide qui montrait la figure avant de montrer les pieds des

personnages à mesure qu'il s'élevait n'était peut-être qu'un rideau de fond, et non un rideau de face, et du reste ce grand écrivain, qui métamorphosait toute chose, a bien pu faire de même en parlant du rideau de théâtre, et donner un corps à une idée philosophique.

Je sais bien que si on ne me prouve pas que les rideaux s'abaissaient, je ne prouve guère de mon côté qu'ils s'élevaient; mais peu importe; je ne prétends convaincre personne sur ce point, je ne prétends pas même avoir raison; mais je saisis l'occasion qui m'est offerte, pour protester contre une théorie admise, et qui me choque tout autant que le ridicule axiome accepté généralement de l'emploi des vases d'airain servant à renforcer le son dans les théâtres antiques. En fait de logique, je ne crois que ce que l'on me démontre; en fait de choses positives, je ne crois que ce que je vois; en fait de sentiment je crois peut-être à celui des autres, mais je ne suis que le mien, et pour en finir avec cette digression, je suis mon sentiment qui me dit que les faits sont incertains et que la tradition est fausse, en ce qui touche la manœuvre des rideaux antiques.

Mais c'est assez nous occuper des anciens; je n'ai pas voulu faire un ouvrage archéologique, mais bien étudier une question plus moderne, et laissant de côté les rideaux même des théâtres forains du moyen âge qui, eux, se repliaient de côté, mettant à part la grande tenture du théâtre philharmonique de Vérone qui se sépare en deux et se loge aussi sur les côtés du théâtre, je constate que dans tous les théâtres actuels, le rideau se lève et se cache dans les cintres. C'est le moyen le plus facile pour faire la manœuvre; c'est celui qui embarrasse le moins la scène, qui conserve le

mieux l'étoffe de la tenture, et qui peut s'employer non-seulement pour le rideau de théâtre, mais encore pour les rideaux d'entr'acte, les rideaux de gaze, les rideaux contre l'incendie, les tentures de manteau d'arlequin, des plafonds et les bandes de rétrécissement. C'est de plus le même système de mouvement que celui employé pour ces rideaux et pour toutes les toiles de décoration, et cette uniformité de mouvements est très-précieuse dans un théâtre qui doit simplifier autant que possible les manœuvres générales et particulières.

Je ne repousse pas absolument le rideau remisé de chaque côté du théâtre. Il y a peut-être quelque chose de plus rationnel dans cette opération; mais à tort ou à raison (à raison suivant moi), elle a été rejetée partout, et il ne faut guère penser à la remettre en vigueur. Ce sont du reste des questions qui échappent en partie à l'architecte qui, avant de se livrer à ses désirs ou à ses fantaisies, doit consulter ceux pour qui il édifie; je ne juge donc pas la question entre les deux modes de mouvement latéral ou vertical, mais je me conforme à l'usage actuel qui a maintenant force de loi. Au surplus, ce que je veux dire des rideaux de théâtre peut s'appliquer tout aussi bien à l'un ou à l'autre système, et c'est assez s'étendre sur une question intéressante sans doute, mais certainement incidente.

Ceci admis, et n'ayant plus à discuter la manœuvre actuelle, il reste surtout à étudier de quelle façon doit être établi le rideau, c'est-à-dire quelles doivent être sa nature et sa décoration. Il y a là quelques principes généraux qui peuvent s'imposer; mais il y a aussi des divergences de goût qui peuvent se produire, de telle

sorte que la question peut bien être posée, mais ne peut être résolue définitivement.

Les deux systèmes opposés qui peuvent être mis en présence sont ceux des draperies réelles et des draperies feintes. Prenons les draperies réelles, que ces draperies soient en velours, en laine ou en soie.

Il est évident que ce système est le plus rationnel; du moins il paraît l'être; puisque la fermeture de la scène est mobile, c'est une étoffe qui remplira le mieux le but que l'on se propose, et si cette étoffe est souple, ample et riche, si elle est agrémentée par des festons, des ornements ou des broderies, elle devra sans nul doute produire un bel effet. Aussi au premier abord tout artiste doit être disposé à employer ce procédé. Mais il se présente à cela plusieurs difficultés, qui peuvent amener à le repousser. D'abord une étoffe tombant toute droite et sans plis largement tracés, n'a pas grande apparence : Ce qui fait surtout valoir une tenture ce sont les plis bien composés, ce sont les divers reflets que la lumière produit, ce sont les brisures des lignes nées de la souplesse du tissu. Si la tenture est droite, rigide, si elle se développe sur un même plan, elle manquera d'épaisseur, c'est-à-dire qu'on ne sentira guère sa trame, et quelle que soit sa contexture spéciale, l'étoffe n'aura jamais un effet large et puissant, mais au contraire une apparence mesquine, sèche et pauvre. Ce n'est pas là le résultat auquel il faut tendre. Pour y arriver il faut donc modifier la disposition de l'étoffe.

Cela pourrait se faire en donnant au rideau un développement assez grand pour que des plis s'y formassent en toute liberté, c'est-à-dire qu'il faudrait alors donner au rideau développé une largeur à peu près

double de celle qu'il aurait une fois placé dans le cadre de l'avant-scène; de cette façon les plis produits par l'excédant de l'étoffe, permettraient les divers jeux de lumière. Néanmoins si ces plis n'existaient que verticalement, tel que le moyen proposé l'amènerait infailliblement, ils ressembleraient en somme à de grands tuyaux d'orgues, plus ou moins larges, plus ou moins rapprochés, plus ou moins irréguliers, mais toujours formés dans une même direction; il en résulterait encore une impression de sécheresse et de monotonie, qui ne serait guère plus satisfaisante que dans le premier cas. Pour completer ce système, pour le rendre plus riche et plus varié, il faudrait que des espèces de lambrequins ou draperies de dessus fussent établis, que des plis horizontaux ou obliques vinssent faire opposition avec les plis verticaux, afin de mouvementer tout l'ensemble, et de lui donner plus de richesse et de liberté. De cette façon, il est certain qu'une telle tenture pourrait avoir un grand effet, et qu'elle pourrait compléter la décoration de la salle, par une disposition harmonieuse. Aussi, si rien ne s'opposait à cette disposition, elle serait de beaucoup la plus noble et la plus splendide qui pût être adoptée. Supposez cette grande tenture en velours orné ou en damas de soie, et vous aurez par ce moyen une immense paroi somptueuse, souple et colorée, qui renverra à la salle d'éclatants reflets, et qui formera une merveilleuse décoration.

Mais pour établir ce rideau il faut compter avec quelques difficultés pratiques qu'il est utile de signaler. Un tel agencement de tentures avec ses épaisseurs successives, avec ses plis, ses lambrequins, ses draperies relevées, ses glands et ses torsades, aurait une

épaisseur fort grande, et par suite exigerait un grand emplacement pour pouvoir se loger dans les dessus. Or comme à ce rideau principal, il faut ajouter le rideau d'incendie, le rideau d'arlequin, puis un ou deux rideaux de manœuvre, il en résulterait qu'il faudrait réserver au-dessus de l'ouverture d'avant-scène un espace un peu exagéré pour ce seul service de fermeture. Cela n'est pas matériellement impossible et peut se faire au besoin, mais cela reculerait d'autant la suspension des toiles de devant et des draperies ou bandes d'air qu'il est indispensable d'avoir en cet endroit, afin de faire premier plan, et, suivant les cas, de diminuer l'ouverture de la scène; mais enfin, je le répète, bien que cette difficulté doive être prise en considération, elle n'est pas insurmontable.

Mais ce n'est pas tout encore. Un tel rideau, chacun le comprend, pour garder ses plis étagés et ses dispositions décoratives, ne doit pas être soumis à des froissements qui en dérangeraient l'équilibre, c'est-à-dire qu'il doit être remonté d'une seule pièce, et qu'il ne peut être plié sur lui-même en deux ou trois, ce qui au surplus augmenterait encore l'épaisseur nécessaire à son remisage, et par suite l'inconvénient ci-dessus signalé. Il faut donc que l'espace qui existe au-dessus de l'avant-scène, soit assez élevé pour permettre au rideau de s'y loger dans toute sa hauteur; mais c'est là encore une considération qui n'amène pas au rejet complet du rideau d'étoffe; elle devait seulement être signalée parce qu'il peut se trouver des cas où le remisage d'une seule volée pourrait être un obstacle à son établissement.

A ces deux inconvénients vient s'en ajouter un autre qui, bien que pouvant être aussi surmonté, n'en a pas

moins une certaine importance. C'est celui qui résulterait du poids du rideau. On comprend qu'un tel ensemble de tentures pèserait plusieurs milliers de kilogrammes, et pour exécuter la manœuvre, il faudrait alors un moteur puissant. Cela pourrait se produire assez facilement si le moteur était mécanique, mais si, comme dans le plus grand nombre des théâtres, les mouvements se font à bras d'hommes, il y aurait pour l'évolution de descente et de montée de tout l'appareil, qui manœuvrerait quatre ou cinq fois par soirée, une dépense considérable de force, qui serait sans doute regrettable. Cette difficulté peut bien encore influer sur la décision à prendre. Enfin les plis de l'étoffe, velours, laine ou soie, useront incessamment le tissu, feront apparaître la trame par endroits, et montreront bientôt un peu de misère à côté du luxe. La durée d'une telle tenture est donc limitée. Après huit ou dix ans d'usage, peut-être moins, on devra changer le rideau, et bien que ce ne soit qu'une question d'argent on ne doit pas néanmoins la trop négliger.

On voit donc par les observations qui précèdent que l'établissement d'une tenture réelle servant de rideau au théâtre est en résumé fort possible; mais que cela présente tant d'inconvénients plus ou moins graves, qu'il paraît plus sage d'y renoncer. Aussi, tout en regrettant peut-être la richesse de cette tenture, je pense qu'il est prudent de ne pas trop se laisser séduire par un désir un peu chimérique, et qu'il vaut mieux renoncer à un emploi plus ou moins facile, pour se contenter d'un autre moyen plus simple, plus pratique, et qui en résumé atteint à peu près le but que l'on se propose, celui de clore convenablement, luxueusement, somptueusement même, l'ouverture de l'avant-scène

et d'harmoniser cette clôture avec l'ornementation et la coloration de la salle. Ce moyen c'est l'emploi d'un rideau en toile peinte. En effet ce rideau n'est pas d'un poids considérable; il peut au besoin se plier facilement, il n'est pas d'un prix exagéré; il exige peu d'épaisseur pour le remisage, et en somme avec les moyens artistiques dont disposent aujourd'hui nos peintres décorateurs, ceux-ci peuvent faire de cette grande surface de toile une œuvre de haut goût, d'un grand effet, et faire lutter sans désavantage l'illusion avec la vérité.

Si l'on admet donc ce dernier système, et cette adoption est vraisemblablement celle qui se fera pour chaque théâtre, il ne s'agira plus que de se décider sur le sujet que représentera ce rideau et, en mettant de côté les nuances ou les détails, il ne reste que deux grands partis à prendre: ou représenter des personnages quelconques, diversement groupés, ou bien représenter une grande tenture. Il y aurait bien comme parti intermédiaire la représentation d'un paysage, mais celui-ci peut se classer dans la catégorie première de nature réelle, nature vivante, de même que des ornements quelconques peuvent se classer dans la catégorie de nature morte; les deux grandes divisions restent donc seules en présence, et il suffira de dire quelques mots sur l'une et sur l'autre pour fixer les idées sur leurs emplois divers.

Quant à moi, je crois que c'est le dernier moyen qui doit prévaloir, du moins en thèse générale; le talent de nos artistes décorateurs trouve dans ces ajustements de draperies un motif très-somptueux et qui se prête à tous les arrangements ornementaux. Là, l'artiste est libre: il n'a plus à se préoccuper des difficultés maté-

rielles. Il peut suspendre ses tentures comme bon lui semble; il peut en varier les tissus, les agrémenter à son choix, les rendre souples ou fermes, opaques ou transparents, de plus, il peut avec facilité se rapprocher en quelques parties de l'échelle du reste de la salle, et avoir en quelques points des tons de rappel qui s'harmonisent avec la coloration générale du vaisseau. Il est, en un mot, libre de tous ses effets, de tous ses procédés, et la grande surface dont il dispose lui permet de donner tout essor à son imagination. On peut donc par ce système arriver à un résultat exeellent, et de nombreux exemples de rideaux ainsi traités montrent les ressources qu'ils peuvent offrir pour la décoration et l'harmonie générale.

Cependant, dans ce système même, il peut être admis des figures ou sujets divers.

Cela peut se présenter si, au lieu d'une étoffe de soie ou de velours, on représente une tapisserie : il peut se faire alors que eette tapisserie soit composée avec des personnages, des paysages ou des attributs; c'est affaire de goût personnel; mais il est alors important que cette représentation soit bien dans le caractère des tapisseries, et que le sujet n'ait pas la prétention de faire *trompe-l'œil;* les tons doivent être en partie conventionnels, et si quelques plis, quelques brisures traversent l'étoffe, il faut que les figures soient traversées par ces plis et suivent les mouvements des brisures; il faut que l'ensemble indique bien que ce n'est pas une peinture rigide, devant faire illusion, mais bien un tissage souple, qui comprend des sujets faisant corps avec lui. Mais ce moyen d'ornementation n'est en somme qu'un exemple particulier de l'ornementation générale, et malgré l'introduction d'objets divers,

il fait toujours partie du système de la reproduction des étoffes.

Quant à l'autre système, celui qui consiste à représenter des figures formant pour ainsi dire tableau, et se rapportant, soit au théâtre en général, soit au théâtre où le rideau est installé, il ne peut pas être repoussé d'une façon absolue, et bien que, quant à moi, je lui préfère le système de tentures, je comprends qu'il y ait quelques esprits qui soient portés à le choisir.

Il est évident que cette grande composition peut récréer la vue, peut intéresser les spectateurs pendant les entr'actes, et peut même encore s'harmoniser de lignes et de couleurs avec la salle elle-même; mais là la convention est encore plus manifeste; le rideau vrai ou peint indique bien son office, tandis que la peinture de personnages l'indique fort mal, et si elle est acceptée par suite de quelque charme qu'elle procure, elle est néanmoins fort illogique dans son emplacement et dans sa mission. Cependant la logique, qui est indispensable lorsque l'on ne s'occupe que des faits, a moins d'importance si elle s'adresse seulement au sentiment; pourvu que ce sentiment soit satisfait, c'est tout ce qu'on désire, et il vaut mieux être heureux illogiquement que malheureux suivant la logique. Il ne s'agit donc que de savoir si une telle peinture peut par son attrait se faire pardonner son côté irrationnel. Certes, il n'en est pas ainsi lorsque les peintures sont barbares, sans caractère, mal dessinées et mal composées. Si, par exemple, comme au théâtre italien de Paris, le sujet est traité haut la main, légèrement, sans prétention, peut-être, mais à coup sûr sans étude, il peut bien y avoir un instant de curiosité qui distrait les yeux; on aime à retrouver les noms des person-

nages représentés ou des allégories; on discute l'idée, on cherche à la comprendre, on fait en somme le métier de badaud devant ces tableaux, qui n'ont d'autre mérite que de représenter des gens connus. Mais cette curiosité une fois épuisée, il ne reste aux entr'actes suivants qu'une grande peinture qui vous offusque les yeux et finit par vous agacer. Je parle, bien entendu, pour les délicats et non pour la masse des spectateurs, qui peut-être préfèrent ces grands bonshommes qui les réjouissent à toutes les autres décorations de la salle; mais on ne peut pas avoir pour but de faire de l'art pour les vandales ou les indifférents, sinon je n'aurais pas écrit une seule page de ce volume.

Tout esprit élevé, toute nature artistique, repoussera donc des rideaux faits dans de telles conditions de badigeonnage. Mais si au contraire la grande toile était traitée de main de maître, si un artiste de mérite y mettait tout son talent, si non-seulement le sujet, mais encore et surtout l'exécution étaient dignes d'examen, oh! alors, il en serait tout autrement : la curiosité serait encore éveillée, sans doute, mais de plus il y aurait le grand charme d'étudier à loisir une toile remarquable. La composition, le dessin, la couleur, tout intéresserait, tout serait enseignement, et la logique serait oubliée en ne laissant à l'esprit que la satisfaction causée par une admiration méritée. Si les *Noces de Cana*, de Véronèse, formaient le rideau d'un théâtre, que d'observations elles feraient naître! que de développements elles donneraient à l'esprit, que de beautés, négligées dans de courtes visites au musée, apparaîtraient pendant l'examen de plusieurs entr'actes! il n'y aurait sans doute qu'un défaut à voir cette œuvre admirable ainsi placée; c'est que la toile se levant, le spectacle

pourrait bien avoir à souffrir de ce voisinage immédiat; mais sans espérer qu'un nouveau Véronèse mette ses pinceaux au service d'un rideau de clôture, on peut encore trouver des artistes qui ne reculeraient pas devant cette mission théâtrale, et qui produiraient une œuvre. Dans ce cas donc, il ne serait pas permis de repousser immédiatement cette façon de décorer le rideau d'avant-scène, qui serait un nouvel attrait pour le spectateur.

On voit par ce qui précède que trois systèmes sont en présence : les tentures réelles, les tentures simulées et la reproduction d'objets animés. Je ne veux pas me prononcer pour l'un ou pour l'autre de ces trois moyens, puisque tous trois ont des avantages et des inconvénients, et qu'il n'y a pas de principes certains pour amener à la consécration de l'un d'eux. J'ai dit ce qui militait en leur faveur. J'ai dit ce qui pourrait les faire rejeter; c'est seulement maintenant au goût particulier à amener à une décision; je préfère les tentures simulées, dont les avantages me paraissent plus marqués ; mais je suis loin de repousser les autres moyens. Pourvu que l'impression soit bonne, pourvu que le résultat soit excellent, peu m'importe comment on produira l'impression et comment on arrivera au résultat.

Après ces trois principaux systèmes, il s'en présente plusieurs autres qui ne sont guère que des aberrations d'esprit. Je ne veux pas les citer tous, car il s'en montre chaque jour de nouveaux, tous aussi bizarres et aussi inconséquents, et ces prétendues inventions ne méritent pas que l'on s'en occupe; mais il en est un cependant que je ne puis passer sous silence, car il se produit avec persistance, et celui qui a l'occasion de

construire un théâtre ne peut échapper aux élucubrations de certains inventeurs, qui s'imaginent avoir fait une importante découverte. Il y aura toujours des cerveaux malades qui vous entretiennent de moyens merveilleux qui doivent amener une révolution, et l'on peut à grande peine se débarrasser de ces fous importuns. C'est ainsi que l'idée d'un rideau d'avant-scène tout en glaces vient à surgir chaque fois que s'élève un théâtre, et les illusions ne manquent pas aux propagateurs de cette idée. Je l'aurais néanmoins mise complétement de côté, si je n'avais rencontré bien des personnes d'un bon sens relatif qui défendent ce système et insistent pour qu'il soit mis à exécution. Ce serait, selon eux, d'un effet magique, et la salle serait plus brillante, et l'animation serait plus grande, et les palais enchantés feraient triste figure à côté de cette clôture réfléchissante! Puis les inventeurs ou les promoteurs s'exaltent, et ils ne pardonnent pas même un soupçon d'incrédulité. Mais que la réalité est loin de ce beau rêve et que l'illusion est vite dissipée si l'on veut étudier de plus près!

D'abord, cette installation est à peu près impossible, pratiquement parlant. Il faudrait que ce grand rideau, que cette grande surface fût partagée en vingt ou trente compartiments au moins pour que les glaces pussent couvrir tout l'espace vu, car il y a au coulage des limites qui jusqu'à présent n'ont pu être dépassées. Or, l'effet de cette grande glace, divisée en compartiments, contrarierait singulièrement l'aspect général et donnerait une bien grande mesquinerie à un motif, qui pour avoir quelque valeur devrait être sans défaut. Si les jonctions des glaces étaient masquées par quelques ajustements, cela cacherait, il est vrai, les

joints, mais cela diviserait encore plus la surface. Si ces joints sont à vif et sans être cachés, il faut bien avouer qu'il sera presque impossible de mettre tous les morceaux rigoureusement dans le même plan, et dès lors la salle réfléchie se déformera, se disloquera, et sera fort désagréable à regarder ainsi. Puis le poids de tout cet appareil, qui devra être monté sur parquet, serait considérable et fort incommode à mouvoir d'une seule volée; puis encore si une glace se casse, ce qui est à craindre, il faudra un certain temps pour faire la réparation et quelques soirées se passeront avec des places obscures au milieu d'un rideau resplendissant, et l'effet recherché sera complétement gâté. Tout cela offre tant de difficultés pratiques, que l'on peut annoncer à l'avance que l'exécution et la manœuvre d'un pareil rideau sont choses à peu près impraticables.

Cependant, supposons un instant que tout soit arrangé pour le mieux; supposons que les glaces soient toutes sur le même plan, que les joints soient invisibles, que les brisures ne soient plus à craindre, que la manœuvre soit facile, qu'enfin le rêve de la glace unique soit réalisé; voyons ce qui en résultera :

Lorsque le rideau sera abaissé, la salle, qui sera réfléchie dans toute son étendue, paraîtra à la vue avoir une capacité double de celle qu'elle a réellement; on sera donc, en apparence du moins, dans une salle immense, divisée en deux parties complétement semblables et séparées par le cadre de l'avant-scène. Si la salle a, je suppose, une profondeur d'environ trente mètres, il y aura entre le cadre d'avant-scène et le fond de la salle réfléchie, l'apparence d'une autre profondeur de trente mètres, qui donnera l'aspect d'un vaste espace à la partie occupée par la scène. Or, que le ri-

deau se lève, la scène, qui, dans le plus grand nombre de cas, aura une dimension bien moindre que la dimension de la salle, paraîtra immédiatement, par suite de cette manœuvre, diminuer considérablement à la vue, et alors, au lieu d'un effet perspectif de grande importance, on n'aura plus qu'un rétrécissement désagréable, et l'illusion sera complétement détruite. C'est la scène qui doit, en résumé, attirer tous les regards, c'est la scène qui doit produire l'impression principale. Lorsque le rideau opaque s'élève, la scène apparaît, et quelles que soient ses proportions, elle agrandit toujours l'espace primitif et donne de l'ampleur et du développement à la vue. Chacun plonge ses regards dans cette nouvelle issue, et se sent attiré par cette découverte ; mais si, au lieu de s'étendre, le regard revient sur lui-même, comme cela se produirait avec le rideau de glace, la scène repousse le spectateur, l'espace apparent se restreint, la raison est choquée, le sentiment est blessé, et l'effet est complétement défectueux.

J'aurais bien encore à développer ce phénomène qui offre des particularités fort curieuses, mais il suffit, je pense, de l'indiquer et de ne pas s'étendre davantage sur une question incidente, qui ne repose que sur une utopie plus ou moins brillante, mais qui ne peut résister au simple raisonnement.

Il ne me reste plus qu'à signaler un abus qui s'est parfois produit dans quelques théâtres secondaires et qui ne devrait jamais exister. C'est celui qui consiste à transformer le rideau d'avant-scène en une espèce de mur d'affiche. Ces réclames peintes que les spectateurs sont contraints de voir, constituent presque un attentat à la dignité des assistants ; rien n'est aussi désagréa-

ble que cette lecture forcée et que ces annonces imposées. Si jamais quelque directeur à court d'argent voulait encore affecter sa salle à ces exhibitions agaçantes, on ne saurait trop engager les spectateurs à user de sévérité, fût-elle même excessive, et à protester de tout leur pouvoir contre un tel manque de convenance. C'est à la presse qu'il appartiendrait surtout de s'élever contre cet abus; mais les assistants, eux aussi, ne devraient le tolérer en aucune façon. C'est déjà bien assez que les murs de la ville soient déshonorés par des affiches gigantesques et déplaisantes, sans que les réclames viennent encore se montrer dans les théâtres. J'espère au surplus que cette exhibition ne se représentera plus; mais il est bon néanmoins de signaler cette intrusion du charlatanisme, là où l'art devrait régner tout seul.

CHAPITRE XII.

SCÈNE.

Nous avons reconnu que les salles de spectacles ont trois partis très-caractéristiques dérivant de dispositions diverses, et l'étude de ces types français, italiens, ou allemands, nous a aidés dans l'adoption du type idéal. Nous sommes moins favorisés à l'égard des scènes, qui, dans tous les pays, n'ont pas de dispositions bien particulières. Leurs dimensions sont toujours commandées par les dimensions du terrain affecté au théâtre, sans qu'aucune règle apparente vienne y présider. Lorsque le terrain est grand, les scènes sont vastes; lorsque le terrain est petit, les scènes sont exiguës. On est parti, non des services de la scène pour chercher un emplacement convenable, mais bien d'un emplacement désigné à l'avance pour installer les services de la scène; aussi l'on retrouve pêle-mêle dans l'ensemble des théâtres exécutés, des

scènes larges ou étroites, basses ou élevées, profondes ou resserrées.

Cet état de choses est évidemment regrettable, et il ne peut amener qu'à un résultat non moins regrettable : limites d'effet pour les décorations, circulations difficiles pour le personnel, et encombrement général. Il est vrai que les architectes ne sont presque jamais libres d'indiquer le terrain qui serait préférable : on le leur impose, et ils se tirent tant bien que mal ensuite de leur tâche ; mais cette condition pratique, cette entrave fréquente, ne doit pas empêcher l'architecte de se rendre compte avant tout du programme qu'il a à remplir. Il doit rechercher de prime abord ce qu'il faudrait faire, quitte à restreindre ses désirs et à modifier ses idées premières. C'est cette étude primitive qui va nous retenir un instant, et d'après elle nous trouverons sans doute quelques règles générales qui devront toujours être prises en considération lorsqu'il s'agira des dispositions à donner aux scènes théâtrales.

La profondeur de la scène doit être calculée sur la profondeur des effets de lointain qu'on est appelé à produire, effets qui sont toujours terminés ou engendrés par une toile de fond. Or, cette toile de fond derrière laquelle rien ne s'aperçoit plus, représente ainsi la limite normale de la profondeur de la scène.

Il est constaté par le raisonnement et l'expérience que lorsque les lointains sont très-éloignés et que les acteurs peuvent remonter jusqu'à la toile de fond, les proportions générales sont en partie détruites ; les lois de la perspective amenant à diminuer beaucoup la grandeur véritable des objets peints aux derniers plans, les acteurs qui, à quelque distance qu'ils se trouvent, gardent leur stature, ou qui du moins dimi-



nuent fort peu à la vue, paraissent beaucoup trop grands pour les décorations s'ils en deviennent trop voisins.

Il n'y a que dans les cas de décorations construites, comme dans le cloître de Robert le Diable, par exemple, que la diminution des fonds est moins exagérée; néanmoins elle existe toujours, et si la disproportion des acteurs et des toiles est moins choquante, elle n'en existe pas moins. Aussi, dans les effets de lointain, a-t-on grand soin de ne jamais laisser remonter les acteurs qu'à une certaine distance de la toile de fond, et les fait-on se tenir vers les premiers plans du théâtre, là où les décors ont encore à peu près les dimensions réelles des objets représentés, et dans tous les cas, et même dans un grand théâtre où la place ne ferait pas défaut, les solistes et les masses ne s'éloignent guère de plus de quinze mètres du cadre de l'avant-scène.

Aussi, au point de vue de la circulation et de la marche des acteurs, une très-grande profondeur est presque inutile; au point de vue de la décoration elle-même, cette profondeur n'est pas non plus indispensable.

L'impression produite par les décorations n'est pas rigoureusement liée à la distance à laquelle est placée la toile de fond; c'est surtout le dessin perspectif, l'agencement des plantations, et la science du clair-obscur, qui permet de créer et de varier les effets, et les artistes décorateurs, qui savent mieux que personne les ressources et les exigences de leur art, ne demandent jamais pour faire naître l'illusion une profondeur considérable.

On peut être amené par l'étude de la plantation des

décors et par l'examen de la mise en scène des grands théâtres actuels, à trouver la profondeur moyenne qu'il convient de donner à la scène, et cette profondeur paraît suffisante lorsqu'elle atteint environ deux fois la largeur de son ouverture d'avant-scène; et, lorsqu'il s'agit de théâtres plus secondaires, où le vaudeville et la comédie sont représentés, cette profondeur peut être bien diminuée, dans certains cas même, n'avoir que la dimension de l'ouverture. Cependant il va sans dire que l'étendue de la scène peut être plus grande sans nuire aux autres services, si ce n'est de repousser un peu loin les pièces qui sont placées derrière elle, et il peut même se présenter quelques cas spéciaux qu'on ne prévoit pas maintenant et qui bénéficieraient d'une profondeur plus grande encore.

C'est pour cela qu'il est convenable de conserver derrière la scène un espace qui puisse au besoin lui être adjoint, et qui l'agrandisse en la complétant. Dans un grand nombre de théâtres étrangers, cette disposition existe, et cet espace est ordinairement affecté à des foyers, à des magasins ou à des salles de répétitions.

Le nouvel Opéra présentera une disposition analogue; la scène d'une profondeur normale de trente mètres, pourra être agrandie une première fois de près de six mètres, puis au moyen de l'ouverture mobile du foyer de la danse, pourra atteindre dans le milieu jusqu'à une profondeur totale de cinquante mètres. Cela, je pense, pourra suffire à toutes les prévisions.

Mais, si la scène n'a pas besoin d'être très-profonde, elle ne saurait au contraire être trop large. Les couloirs de circulation où doivent se masser les acteurs, les choristes et les comparses, puis les *tas* et dépôts de

décors, tout cela exige une grande place, un grand espace, qui est bien rarement accordé, et ce n'est pas seulement au point de vue de la circulation et des agencements des tas que la scène doit être large, c'est encore et surtout peut-être au point de vue de la décoration. Dans une scène étroite, les châssis ou feuilles de décoration ne pouvant naturellement avoir une grande largeur, laissent passer les regards entre deux plantations voisines, comme les regards passent entre les colonnes d'un portique, et les coulisses sont en vue. Pour éviter cet inconvénient considérable, on est forcé de rapprocher les châssis les uns des autres, d'en augmenter par suite le nombre, puis souvent même de les plier, afin qu'ils s'opposent aux découvertes. Cette multiplicité de plans successifs est fort incommode aux décorateurs. Ils brisent les lignes, ils encombrent l'espace, et surtout ils forcent les plantations à se faire sans liberté et sans variété, tenues qu'elles sont par la première condition de cacher les coulisses. Avec de grands espaces au contraire, les châssis peuvent être très-larges et les décorations peuvent sauter plusieurs plans, ce qui grandit les effets, facilite les compositions, et simplifie les difficultés d'exécution. C'est là le point important, le point capital, celui qui frappe tout d'abord et qui doit être l'objet de la plus vive préoccupation de l'architecte; aussi, si celui-ci est libre de son terrain, s'il peut développer la scène, il faut qu'il le fasse tout de suite, et lui donne, rien que pour la partie affectée aux artistes et aux décors, au moins une largeur double de l'ouverture du rideau; c'est en dehors de ces dimensions minimum que devront se trouver les installations complémentaires des dépôts de décorations et des engins divers.

Voici donc à peu près déjà deux dimensions indiquées ; il en reste encore une dernière tout aussi importante : la dimension de hauteur qui se divise, elle, en trois parties : la hauteur de la scène proprement dite, les cintres, et les dessous.

De même que pour la largeur, et pour une partie des mêmes motifs, la scène ne peut jamais non plus être trop élevée, à moins, cela va sans dire, d'exagérer ce principe. Là, ce n'est plus la circulation et la plantation des châssis qui imposent leur loi, mais celle de la suspension des bandes d'air ou plafonds, qui remplissent par rapport aux cintres le même office que les feuilles par rapport aux coulisses. Pour cacher les herses d'éclairage, les ponts volants, les toiles suspendues, on est contraint presque à chaque plan de disposer ces bandes horizontales qui se projettent l'une sur l'autre, et empêchent ainsi la découverte ; mais si ces bandes sont utiles pour cet usage, il faut avouer que le plus souvent, sinon toujours, elles sont un obstacle à la grande composition des décorations, surtout lorsqu'il s'agit de représenter le ciel. On comprend au besoin que des plans successifs et rapprochés puissent exister dans les châssis, parce que la nature se compose de plans successifs, mais dans un ciel il ne peut y avoir de ces plans marqués ; le ciel doit sembler fuir depuis le haut de la scène jusqu'aux terrains ; eh bien ! ces lambeaux de toiles suspendues divisent toujours l'ensemble en petites tranches illogiques, désagréables à l'œil, et qui jamais ne pourront être de la même valeur ni du même ton ; les éclairages changent plus ou moins par *rues*, et estompent ou éclaircissent plus ou moins les bandes d'air, de sorte que même les valeurs et les tons fussent-ils identiques, l'éclairage les modifie-

rait. Il y a encore bien d'autres raisons qui tendent à la suppression des plafonds ou bandes d'air, mais j'ai indiqué, je pense, suffisamment ce qui la motive.

Si donc la scène est très-élevée, les toiles de fond pourront se développer en hauteur, et une ou deux draperies aux premiers plans suffiront pour masquer la découverte, en donnant en même temps un effet dioramatique très-puissant, par l'opposition de ces premiers plans avec les décorations supérieures du lointain. On pourrait, si les circonstances le permettaient, donner à cette partie médiane une hauteur double de celle du rideau d'avant-scène; mais cela entraînerait parfois à des constructions très-difficiles et fort coûteuses; de sorte que l'on peut peut-être réduire cette première dimension, et supposer que la hauteur de la scène théâtrale doit être environ de une fois et demie la hauteur du cadre d'avant-scène.

Il est bien entendu que je parle de l'espace compris entre le plancher du théâtre et le bas des toiles suspendues; quant à la hauteur qui complète le vaisseau et s'étend jusqu'au-dessous des cintres, elle doit découler naturellement de la hauteur de la scène visible. Si cet espace n'a pas les dimensions des rideaux, il faudra remonter ceux-ci en deux parties, voire même en trois, ce qui les coupera, les rayera de lignes, et leur fera occuper plus de place. Il est donc indispensable de disposer entre le premier *gril* des cintres et le dessus de l'ouverture d'avant-scène, d'une hauteur telle, que la plupart des toiles puissent s'élever d'une seule pièce. Cela serait difficile, je le sais, pour les toiles de fond qui atteindront peut-être vingt-cinq mètres et plus; mais pour les toiles des plus grands

nombres de plans, cela peut et doit se disposer ainsi, et l'on a encore pour ce point une donnée pratique, dont il faut tenir compte.

Quant à la profondeur des dessous, on comprend qu'elle doit être suffisante pour loger des fermes entières et complètes, qui émergeant du plancher de la scène, devront s'élever jusqu'à la hauteur moyenne des frises et des plafonds, car si ces dessous ne sont pas très-profonds, les fermes qui s'en élèvent ne pourront pas monter jusqu'au point de jonction rationnel, et les raccords se feront toujours d'une manière incomplète et disgracieuse.

Je n'ignore pas que dans la pratique la construction de ces dessous n'est pas toujours sans difficultés. Il faut descendre de bien basses fondations et creuser dans le sol comme un termite dans le bois. Bien heureux encore quand ce sol est ferme, et n'est pas remplacé par de la glaise, du sable mouvant, ou même de l'eau! j'en ai fait par moi-même l'expérience au nouvel Opéra, où j'ai dû épuiser l'eau sur une hauteur de cinq mètres et au fond de puits de dix mètres C'est tout au plus si neuf pompes puissantes, fonctionnant nuit et jour sans interruption, pendant plus de six mois, pouvaient venir à bout de la besogne. Un mètre de profondeur de plus, il aurait fallu doubler peut-être le nombre des engins; deux mètres de plus, l'épuisement ne devenait probablement plus possible. Mais heureusement, ces conditions particulières ne se présentent pas toujours, et la réussite est moins précaire. Néanmoins il faut prendre en considération les dépenses occasionnées par ces travaux souterrains, et l'*alea* où ils vous entraînent. C'est même une des raisons qui engagent à élever le sol de la salle, comme je l'ai indiqué

dans le commencement de ce volume, afin de n'avoir pas trop à descendre sous terre. Mais tout cela ne peut avoir de décision complète que suivant chaque cas particulier, et il suffit d'avoir indiqué le principe de l'installation des dessous qui constituent la partie la plus importante de la construction de la scène. On peut quelquefois remédier au peu de hauteur des cintres; un toit peut se soulever sans compromettre la stabilité d'un édifice; il n'en est pas de même des fondations, telles elles sont exécutées, telles elles doivent rester. Il importe donc essentiellement de bien se rendre compte de la fonction des dessous d'un théâtre, afin qu'une fois édifiés on n'ait pas à en regretter l'insuffisance.

Que dire encore sur la disposition générale de la scène? entrer dans les détails, parler de l'arrangement des corridors, des dégagements, de l'installation des tas, indiquer le mode de construction des combles, la suspension des grils et des ponts volants, ce sont choses secondaires, qui retireraient l'unité de principe que j'ai cherché à montrer. Tout cela ce sont des aménagements spéciaux, qui ne s'appuient pas sur des théories définitives, et la discussion de chaque partie de la scène ne porterait aucun fruit; il vaut donc mieux, je pense, se borner aux indications d'ensemble que j'ai présentées et compléter l'étude de ce grand laboratoire du théâtre par l'étude séparée de divers services, qui tous ont assez d'importance pour mériter un chapitre spécial; ce sont : la machinerie théâtrale, l'éclairage de la scène, les loges sur le théâtre et enfin l'entrée des décors, qui fera partie du chapitre sur les magasins et les ateliers destinés à cet effet. Ces chapitres divers compléteront tout ce qui se rapporte à la scène et

étant divisés entre eux, permettront un examen plus net et plus défini pour chaque service.

Je clos donc la discussion qui se rapporte aux dispositions d'ensemble de la scène, et je rappelle seulement en terminant que la première qualité de celle-ci, la seule, dirais-je, c'est d'être vaste dans tous les sens.

CHAPITRE XIII.

MACHINERIE THÉATRALE.

Les systèmes de décoration et de machinerie théâtrales, sont depuis bien longtemps restés à peu près stationnaires. Servandoni, puis le marquis de Sourdiac ont jadis, sinon créé une science nouvelle, au moins rendu moins barbare et moins primitive la science d'alors; vers 1820 M. le baron Taylor fit d'heureux essais de plantations panoramiques; mais depuis ce temps rien n'a guère été modifié, et si quelques inventions se sont produites dernièrement, elles n'ont pas encore été soumises à la pratique, qui seule peut, en résumé, affirmer le résultat définitif. Les anciens systèmes sont donc encore à peu de chose près seuls usités, et ils apportent encore chaque jour bien des entraves aux manœuvres et aux plantations. En Italie en Allemagne, en Angleterre, ces systèmes paraissent encore plus imparfaits qu'en France, et les effets déco-

ratifs plus sommaires. Une toile de fond, quelques coulisses parallèles, et un grand nombre de rideaux d'arlequin ou de frises peintes en draperie, font tous les frais de presque toutes les décorations. Cette pauvreté de moyens n'est pas toujours rachetée par le talent des peintres décorateurs qui, bien qu'ayant une certaine habileté de composition et d'exécution, sont loin d'arriver à des effets aussi complets que ceux qui sont produits par nos décorateurs français.

Il faut dire aussi qu'en France les plantations sont plus variées, les éclairages des herses plus nombreux et mieux disposés, et l'entente des plans mieux comprise; mais tous ces perfectionnements qui aident déjà au développement de l'illusion sont toujours obtenus par des manœuvres incommodes et des moyens incomplets qui exigent un personnel fort nombreux, et une immense activité pendant les entr'actes; de plus ils n'ont jamais ni une grande précision, ni un résultat irréprochable. Les fermes qui montent du dessous se raccordent bien rarement avec les frises qui descendent des cintres, les châssis de décoration attachés aux mâts et portants n'ont jamais une verticalité parfaite, et ils laissent entre eux des vides qui nuisent à l'aspect général; puis les manœuvres des contrepoids occasionnent une grande dépense de bras d'hommes, lorsqu'il s'agit de la remonte, en même temps qu'elles occasionnent une grande dépense de temps; enfin le plancher, avec ses sablières fixes, ne peut se prêter aux diverses évolutions de terrain, et constitue ainsi un grave empêchement aux effets décoratifs; de sorte que *a priori* et sans tenir compte des difficultés d'exécution, on voit qu'il y a de très-grandes améliorations à apporter dans le système de machinerie théâtrale.

Pour se rendre bien compte de ce qui doit être fait, il faut étudier séparément chaque système, en commençant par le système actuel, dont j'ai déjà dit quelques mots, et qui doit servir de point de départ pour la comparaison des nouveaux projets. Mais avant d'entreprendre cette étude succincte, il faut bien préciser les points qui doivent être discutés et comparés, c'est-à-dire ceux qui se rapportent aux diverses parties de la décoration du théâtre. Or, quels que soient les moyens employés pour produire les effets scéniques, ceux-ci se rapportent toujours à deux grandes divisions distinctes : les manœuvres des décors, toiles, plafonds ou châssis, et la manœuvre du plancher de la scène. Ces deux divisions se subdivisent, il est vrai, elles-mêmes, en plusieurs autres parties, plus ou moins indépendantes les unes des autres, comme par exemple la manœuvre des fermes et celle des châssis. Mais l'effet recherché se réalise toujours en un lieu unique; le théâtre, pour la réunion de toutes les surfaces peintes, et les dessous ou plutôt le plancher pour la formation des sols mouvementés, concurremment ou indépendamment de l'emploi des praticables. Cette division que j'adopte est au surplus commandée par les efforts distincts qui se sont portés sur les deux parties par tous les inventeurs ou les machinistes, efforts qui sont d'autant plus rationnels que l'on peut au besoin modifier la plantation et la manœuvre des toiles peintes sans rien modifier au plancher actuel des théâtres, ou modifier les évolutions de ce plancher sans toucher en rien à la manœuvre des décorations.

Prenons donc l'ensemble décoratif du système français actuellement usité. Il comprend essentiellement :

1° Les toiles de fond; grands rideaux peints, oc-

cupant toute la largeur du théâtre visible entre deux châssis latéraux. Ces toiles qui terminent l'espace du théâtre en profondeur descendent toutes des cintres; elles sont fixées à de longues perches, attachées elles-mêmes à des cordes ou fils, qui la retiennent à la partie supérieure de la scène au-dessous du premier *gril*. Ces fils passent sur des tambours et vont rejoindre des contre-poids disposés à cet effet; la descente de ces toiles se fait au moyen de la pesanteur même du rideau, la chute étant guidée et réglée par des cordages de retraite; la montée, l'élévation, se fait au moyen des contre-poids dont je viens de parler, et qui par leur mouvement de haut en bas impriment aux toiles un mouvement de bas en haut.

2° Les plafonds, frises ou bandes d'air, également suspendues au gril et qui ne sont que des espèces de toiles de fond qui ne descendent que d'une certaine quantité et qui par cela même, tout en étant aussi larges que les rideaux, sont bien moins hautes; la manœuvre de ces plafonds ou frises se fait de la même manière que les toiles de fond.

3° Les châssis ou feuilles de décorations. Ces châssis se transportent à bras d'hommes et viennent s'attacher sur des portants ou des mâts garnis d'échelons; les portants ne sont autres que des poteaux verticaux, introduits dans un cadre à galets, appelé chariot, et qui se meut dans le sens de la largeur du théâtre, emmenant avec lui ce portant qui se fixe à la place désignée à cet effet. Les mâts sont d'autres poteaux qui se fichent et s'ajustent dans des orifices spéciaux, pratiqués dans le plancher de la scène. Mâts et portants ont le même office quant à l'appui qu'ils offrent aux châssis, mais l'un est mobile et l'autre est fixe.

Ces châssis sont plantés parallèlement au mur de la scène ou bien obliquement, suivant les nécessités des décorations. Leur transport qui, comme je viens de le dire, se fait directement à bras d'hommes lorsqu'il s'agit de les appuyer contre les portants, ou de les remiser dans les tas, se fait au moyen de tambours et de treuils lorsqu'une fois en place ils doivent parcourir la scène, comme cela se présente parfois dans les scènes féeriques.

4° Les fermes; espèces de grands châssis s'élevant du dessous du théâtre, occupant ordinairement la largeur visible de la scène, et plus ou moins ajourés. Ces fermes sont montées sur des coulisses verticales qui servent à les guider dans leurs mouvements de descente et d'ascension, et ces divers mouvements s'exécutent, suivant les cas, soit au moyen de tambours, soit au moyen de contre-poids.

5° Les terrains; châssis découpés s'élevant très-peu au-dessus du plancher du théâtre, comme les buissons, les haies, les bancs de gazon; ces appendices se transportent le plus souvent à bras d'hommes; s'ils sortent des dessous et ont une importance un peu plus grande, ce sont alors des espèces de fermes, et ils manœuvrent comme celles-ci.

6° Et enfin les praticables; constructions plus ou moins légères, en pente ou horizontales, destinées à représenter les diverses ondulations du sol, en dehors du mouvement du plancher lui-même; ces appendices fort usités au théâtre se placent à bras d'hommes, et souvent même s'édifient à la place qu'ils doivent occuper.

En joignant à tous ces moyens principaux les rideaux de gaze, les vols ou gloires, les plafonds d'appartement,

qui tous participent comme manœuvre de celle des toiles de fond, on a l'arsenal complet des procédés décoratifs usités au théâtre ; nous n'avons plus qu'à voir rapidement quels sont les avantages et les inconvénients de tous ces appareils.

J'ai déjà dit ci-dessus quelques-uns des inconvénients : difficultés de raccords entre les châssis ou fermes et les frises ou plafonds ; temps employé pour la remonte des contre-poids, ce qui a lieu souvent plusieurs fois par soirée lorsque les pièces exigent beaucoup de changements à vue ; ajoutons à cela un personnel de machinistes fort nombreux, et par suite fort encombrant, l'irrégularité des mouvements, la difficulté si grande de transporter les châssis sans les renverser, difficulté qui deviendrait peut-être impossibilité si ces châssis dépassaient dix ou douze mètres de hauteur, ce qui dès lors entraverait la liberté de dimension des feuilles décoratives ; puis la nécessité de briser ces châssis, soit pour s'opposer aux découverts, soit pour établir des panoramas, ce qui produit sur les surfaces diversement obliquées entre elles des raccordements souvent impossibles et des intensités de lumière inégales. Enfin, le manque d'harmonie de dessin, de perspective, de couleur et d'éclairage entre les divers plans des frises et des bandes d'air, et l'on aura par cet aperçu succinct l'énumération des principaux inconvénients attachés au système actuel de décoration et de plantation.

Quant aux avantages, ils sont réels. Le premier pourtant, peut-être le plus certain, c'est l'ancienneté du système ; il est depuis si longtemps en pratique qu'il ne laisse guère place à l'imprévu. Les défauts qui lui appartiennent sont, sinon corrigés, au moins

atténués par l'habitude ; les décorateurs triomphent en partie des déformations, les machinistes opèrent à peu près régulièrement les manœuvres, déguisent les imperfections d'un côté ou les suppriment de l'autre, de sorte que, sachant quel est l'effet que l'on peut amener, on arrive tant bien que mal à le rendre presque parfait, et le public, habitué aux défauts qui se produisent, finit par les oublier et par n'en tenir aucun compte. Mais outre cet avantage venant de l'habitude, il s'en présente encore quelques autres : ainsi la grande liberté et la grande facilité des plantations, qui peuvent se faire n'importe à quel plan, et sous quelque angle que ce soit, la variété des opérations nécessitées pour les changements à vue, la rapidité relative des mouvements, les diverses successions des plans des coulisses, qui permettent de puissants moyens d'exécution, l'arrivée ou le départ des décors par le bas, par le haut ou par les côtés, les édifications ingénieuses des praticables, et bien d'autres encore qui permettent, en somme, aux décorateurs de produire à peu près tous les effets qu'ils désirent, non pas, je le redis, d'une manière complète, mais au moins suffisante, et de n'avoir pour limite que les dimensions du vaisseau dans lequel ils se meuvent. Or le plus grand inconvénient que l'on puisse reprocher à ce système, celui de la multiplicité des plans, nécessitée par l'obligation de masquer les découverts, vient surtout, vient seulement même de l'exiguïté de ce vaisseau ; de sorte qu'en supposant une scène suffisamment vaste et en laissant de côté les difficultés inhérentes à la manœuvre des toiles, la plantation actuelle pourrait être considérée comme remplissant à peu près toutes les conditions désirables, et au lieu de chercher à modifier le

système actuel, il n'y aurait tout au plus qu'à chercher à l'améliorer.

Examinons maintenant les divers moyens qui ont été proposés pour remplacer ce système actuel, réserve faite toujours du plancher de la scène, qui devra être étudié à part. J'ai été mis à même de me rendre compte des projets proposés, ayant fait partie de la commission spécialement chargée de dire son avis à ce sujet, et qui fonctionne déjà depuis plus de six ans[1]. Cette circonstance particulière donnera en outre plus de force à mes appréciations, puisque je n'exposerai pas ainsi seulement une idée personnelle, mais bien une opinion générale manifestée par une réunion d'hommes spéciaux, ayant longuement discuté toutes les questions. Je dois prévenir néanmoins que je me bornerai aux généralités, car s'il fallait entrer dans tous les détails des projets proposés, un gros volume n'y suffirait pas ; je veux seulement essayer de faire comprendre en quoi consiste chaque procédé.

Le premier projet soumis à la commission est celui de M. Barthélemy, de Nancy. Cet inventeur, dont le travail est considérable et rempli de moyens ingénieux, suspend en principe tous les châssis et feuilles de décoration à des galets roulants sur des rails supérieurs ; de cette façon, l'équilibre des décorations est parfait,

1. Cette commission est composée ainsi qu'il suit : MM. Regnault, membre de l'Institut, président; E. Perrin, directeur du théâtre de l'Opéra; Tresca, sous-directeur au Conservatoire des arts et métiers; de Cardaillac, directeur des bâtiments civils; Martin, ancien secrétaire général de l'Opéra; Nolau, Cambon et Despleschin, artistes décorateurs; Sacré, machiniste en chef de l'Opéra; Brabant, machiniste en chef du théâtre de la Porte-Saint-Martin; Charles Garnier, architecte du nouvel Opéra; et Louvet, inspecteur principal des travaux du nouvel Opéra, secrétaire.

les mouvements se font facilement, puisqu'on n'a plus à vaincre le ballottement des grandes pièces mobiles, et la traction des décors, au lieu de se faire directement à la main, peut s'effectuer par des fils de renvoi qui traversent le théâtre et font manœuvrer les châssis à droite ou à gauche, suivant le sens donné au mouvement de ces fils.

Cette idée primitive était séduisante sous quelques aspects; l'administration du théâtre de l'Opéra la patronnait en partie; elle était indiquée dans le programme donné, et moi-même, confiant dans son excellence, j'avais étudié et développé ce principe de la suspension des feuilles de décoration. J'avais pris surtout pour point de départ cette note inscrite dans le programme, et que je crois devoir reproduire, parce qu'elle indique clairement en quoi consistait le système proposé :

..... « Tout le problème consiste à faire avancer et reculer par un mouvement de va-et-vient des plus simples, les châssis qui, avec le rideau de fond, constituent une décoration. Ces châssis (et nous y comprenons les fermes qui ne sont que des châssis occupant toute la largeur du théâtre), ces châssis, très-difficiles à manier dans le système actuel, seraient au contraire mus avec la plus grande facilité, si au lieu d'être transportés à bras d'hommes et par leur pied, ils étaient suspendus et glissaient sur un système de rails convenablement disposés au cintre et plongés jusque dans les remises à décors qui seraient établies sur les flancs du théâtre.

« Ainsi équipés, le moteur le plus simple, un manége, par exemple, suffirait pour leur imprimer le mouvement et les faire avancer et reculer selon le

besoin, au simple signal du chef machiniste, sauf à leur faire opérer autour de l'arbre vertical auquel ils seraient suspendus, lorsqu'arrivés à leur place ils ne devraient pas être présentés de front, un mouvement giratoire fort simple et qui pourrait être exécuté à la main....

« Nous demandons que les remises à décoration aient chacune une largeur égale à la moitié de celle de la scène. Dans ce cas, on pourrait se dispenser de plusieurs étages de dessous, car les plus grandes décorations, les fermes, pourraient être réunies latéralement, au lieu d'être extraites de ces abîmes où on les introduit à grand'peine pendant le jour, pour les remonter le soir par l'action souvent dangereuse d'une force sans frein, celle des contre-poids...... »

Le principe était donc nettement indiqué; il n'y avait plus qu'à s'occuper des questions de détails relativement fort simples; c'est ce que je fis, et je pus bientôt présenter à la commission un projet bien défini, en même temps qu'un petit modèle qui montrait toutes les dispositions proposées; les rails du cintre, les rails des magasins de décors qui prolongeaient ceux de la scène, tout était en résumé parfaitement agencé; les manœuvres étaient faciles, les effets étaient certains; seulement, nous avions oublié d'allumer la lanterne!

C'est ce dont je m'aperçus bien vite lorsque des objections indiscutables furent présentées par les peintres décorateurs, et, si séduisante que fût l'idée, il fallut bien avouer qu'elle constituait un pas en arrière, au lieu d'en faire un en avant. En effet, ces mouvements d'avance et de recul étaient jadis produits au moyen de faux châssis qui roulaient sur

des galets en parfait équilibre, et sur lesquels venaient s'appliquer les feuilles de décoration, et, bien que dans le nouveau système les feuilles de décoration pussent tourner sur un axe et se présenter obliquement, les mouvements d'arrivée et de retraite se feraient toujours comme avec les faux châssis, dans un sens rigoureusement parallèle au mur de face, ce qui engendrerait une grande monotonie dans les divers changements à vue, là surtout où il importe que tous les mouvements soient brisés irrégulièrement pour déguiser autant que possible les manœuvres de chaque changement. De plus les directions obliques des décors suspendus devant se faire à des points déterminés, risqueraient de causer des enchevêtrements avec les terrains ou praticables, qui seraient placés aux pieds des feuilles de décors. Mais ces inconvénieuts, pourtant réels, pourraient être palliés en partie, peut-être même supprimés et ne suffiraient sans doute pas à faire rejeter complétement le système, qui pourrait encore trouver des défenseurs, si un autre inconvénient, et celui-là considérable, ne venait à se produire. Tous les rails suspendus au-dessus du rideau de la scène formeraient aussi une espèce de plancher à claire-voie, qui limiterait dès lors la hauteur du théâtre, de sorte qu'il y aurait impossibilité absolue de profiter de l'espace placé au-dessus de ces rails, pour produire des effets perspectifs. Pour cacher ces rails à la vue, il faudrait qu'à chaque rue il y eût une bande d'air, une frise quelconque, qui descendît assez bas pour déguiser toute cette armature et, dans n'importe quelle décoration, toute la partie supérieure de la scène serait divisée par cette multitude de toiles pendantes qui causeraient le plus déplorable effet. On se priverait ainsi de la ressource donnée par la hau-

teur totale du vaisseau, et cette limite d'altitude dans la vue des toiles de fond, serait une entrave perpétuelle à l'art du décorateur. Quant à remonter ces rails à diverses hauteurs, suivant les cas et pour permettre le développement de la scène, cela, possible à la rigueur en théorie, serait tout à fait inadmissible en pratique, et cette manœuvre perpétuelle d'élévation et d'abaissement des rails ôterait toute rapidité à l'ensemble, et serait la cause de nombreuses déceptions.

Ce système a donc un vice radical, et si l'on peut parfois se servir du principe proposé en l'adaptant à quelques cas particuliers, il faut en repousser l'adoption complète, incompatible avec les exigences de la décoration théâtrale.

M. Raynard, sans trop modifier les plantations et les manœuvres actuelles, a proposé de les compléter par l'adjonction d'un vaste panorama circulaire terminé par une calotte ou coupole. Certes, cette idée est bonne, et depuis longtemps les décorateurs recherchent les moyens les plus convenables pour établir ainsi ce fond panoramique, qui arrêterait le regard, et compléterait admirablement l'effet de tout l'ensemble; mais si le désir est exprimé, la réalisation est bien douteuse, et ce n'est jusqu'à présent qu'à l'aide de compromis que l'on parvient, tant bien que mal et plutôt mal que bien, à installer des toiles de fond et des châssis latéraux, qui forment une surface plus ou moins polygonale, destinée à enserrer tout l'horizon. Bien des moyens ont été déjà proposés pour remplacer ces procédés incomplets, bien des essais ont été tentés, et rien n'a paru, jusqu'à ce jour, pouvoir résoudre le problème. Ce que projette M. Raynard est une variante de ce qui a déjà été projeté, et en indiquant en quoi consiste

son établissement panoramique, on aura l'idée de la voie dans laquelle se meuvent les autres inventeurs.

Le panorama est construit au moyen de cerces en bois affectant la forme de la section verticale, faite sur l'ensemble, c'est-à-dire droite pour la partie inférieure, et courbe pour la partie supérieure, en forme de coupole. Ces cerces viennent se réunir en un point central, placé au milieu de la grande voûte et s'assemblent par des charnières mobiles à un arbre vertical. Elles peuvent donc tourner librement autour de ce point milieu, et se développer de manière à former une surface demi-cylindrique par le bas, et demi-sphérique par le haut. C'est sur ces cerces, cette ossature, que vient se clouer la toile qui doit recevoir la peinture du ciel.

On comprend tout de suite que cette toile ne peut affecter une forme complétement circulaire ou sphérique; mais bien une suite de pans coupés formant une surface polygonale d'un nombre de côtés plus ou moins grand.

Lorsqu'on veut développer le panorama, on étend toutes les cerces en les faisant pivoter autour de leur point de réunion; lorsqu'on veut les replier on les rapproche au moyen d'un fil qui les traverse toutes, et on les ferme à la façon d'un éventail, les cerces se touchant et la toile formant gousset; dans cette position le panorama peut être alors enlevé de la scène et tranporté au lointain.

L'inventeur suppose en outre que ce panorama pourrait être mobile, c'est-à-dire qu'il pourrait s'avancer dans le sens de l'axe longitudinal, au moyen d'une vis de rappel que l'on ferait mouvoir pendant qu'on suspendrait un peu le panneau par des fils venant du cintre,

cette suspension ayant pour but d'empêcher que les frottements ne s'opposent à ce mouvement d'avance ou de recul.

En écrivant toute cette description je trouve à chaque mot des objections si graves que je crois que chacun les fera de lui-même en la lisant; aussi je veux ne les indiquer que très-brièvement, et sans aucune discussion; l'énoncé même de ces objections sera suffisant pour mettre l'esprit en éveil et le faire juger avec certitude.

Cette vaste surface polygonale offrira naturellement des angles plus ou moins obtus à la rencontre de chaque partie de plans; au bout de peu de temps ces lignes d'intersection changeront de couleur et diviseront le ciel en segments verticaux, ou en fuseaux sphériques; cette division sera bien plus sensible encore au milieu de chaque panneau, puisque c'est à ces points que se formeront les goussets permettant la fermeture du panorama. Actuellement au moins la toile de fond est intacte et les châssis de raccord sont seuls visibles. Avec le nouveau système, au lieu d'avoir un ciel régulièrement peint, on n'aurait plus qu'un ciel divisé en petites tranches.

La manœuvre du repliage des toiles amènerait à donner à tout l'ensemble agencé en éventail une épaisseur minimum de quatre mètres; comment s'arrangeraient alors les charnières centrales, comment logerait-on un appareil si encombrant?

Faire avancer ou reculer tout d'une pièce un tel engin est presque impraticable; au surplus la nécessité d'une telle manœuvre n'est pas bien démontrée et l'on peut passer sur cette particularité.

Puis enfin en supposant que même les divisions du

ciel ne fussent pas marquées, en supposant la fermeture et l'emmagasinement possibles, quelle utilité retirer d'un panorama unique représentant éternellement le même aspect : que l'action se passe de jour ou de nuit, en Sibérie ou en Égypte, en hiver ou en été, le ciel serait donc toujours le même? cela est inadmissible et les décorateurs repousseraient énergiquement cette uniformité, cette monotonie d'effets. Si au contraire on voulait changer de ciels il faudrait donc avoir autant de panoramas que de pièces, et où s'arrêter alors? quel théâtre assez vaste pour loger ces appareils encombrants?

Cette rêverie des panoramas circulaires et sphériques, n'est, pour l'instant du moins, qu'une utopie, et il vaut mieux encore se contenter des panoramas construits avec la toile de fond et les châssis obliques, qui suffisent dans le plus grand nombre des cas, et qui tout au moins n'entravent pas les autres services de la scène.

Au surplus, M. Raynard se rendant lui-même compte des difficultés attachées au système du panorama à coupole, propose de le remplacer par un panorama seulement cylindrique, qui pourrait se remiser dans les cintres; cela est complétement impraticable; une surface cylindrique ne peut se développer en surface plane lorsque cette surface plane doit affecter d'un côté une forme demi-circulaire, c'est-à-dire, pour rendre la comparaison moins mathématique, que si vous prenez par exemple un filet à papillon et que vous mettiez à plat sur une table la garniture circulaire qui en forme le haut, vous ne pourrez jamais étendre sur cette table le filet lui-même sans lui faire faire des plis innombrables, plis qu'on ne peut jamais accepter

dans une grande toile peinte qui doit garder intacts son tissu et sa fraîcheur.

Le panorama circulaire ou sphérique ne peut donc être employé dans la décoration théâtrale, si ce n'est dans quelques cas particuliers où l'on peut disposer *ad hoc* quelques mètres de toiles suspendus aux frises ; sauf cela il faut s'en tenir aux panoramas actuels quitte à en perfectionner l'établissement.

C'est pour cela que la commission n'a pas cru devoir s'arrêter aux idées de M. Ronchi, ingénieur milanais, qui proposait aussi un panorama circulaire mobile, s'enroulant et se développant autour de tambours verticaux : si la théorie est strictement possible, la pratique ne l'est aucunement.

Enfin, un dernier type des modifications à apporter au système de décoration scénique est celui qui a été présenté par M. Foucault ; ce système dont l'inventeur avait fait un petit modèle fort charmant à voir, et qui il y a sept ou huit ans a été porté à la connaissance du public à grand renfort de réclames, est au moins fort typique et très-différent des systèmes usuels.

Il consiste en effet non plus en une succession de châssis droits ou obliques, mais toujours plans, mais bien en une suite de surfaces cylindriques et concentriques, sur lesquelles sont peintes les diverses parties du tableau. La partie la plus éloignée de l'œil du spectateur est un immense panorama circulaire à calotte comme celui proposé par M. Raynard ; et ce vaste panorama englobe toute la décoration. Les plafonds sont tous supprimés, en sorte que l'éclairage ne se fait plus au moyen de herses successives, mais bien au moyen d'un vaste foyer, adossé au mur

d'avant-scène, et qui projette également ses rayons sur toutes les parties du théâtre.

Certes ce système, s'il pouvait être employé, aurait de grands avantages; la disposition circulaire du rideau de fond et des châssis des plans permet à tous les spectateurs de se trouver toujours, pour ainsi dire, en face de la partie qu'ils ont directement devant les yeux; les châssis sont tous ou peuvent être tous à la même distance de l'horizon peint, et, pour les sujets de paysage, il peut y avoir dans ce procédé des ressources assez précieuses.

Mais quand arrive l'exécution, on se sent empêché de toutes parts; on se heurte à mille impossibilités, non-seulement et d'abord dans la construction du panorama de fond, qui rentre dans les conditions exprimées ci-dessus, non-seulement dans les évolutions du personnel du théâtre qui trouvant tout le théâtre encombré par les plantations curvilignes doit se masser près des murs d'avant-scène, seules entrées qui lui soient réservées, mais encore dans la disposition des châssis circulaires, produisant les plans successifs, se détachant sur l'horizon. Et je ne parle pas de la difficulté de construire ces châssis sur forme circulaire concave, et d'y fixer une toile qui épouse rigoureusement la forme; je ne parle pas des encombrements que produirait l'emmagasinement de ces surfaces cylindriques; mais je constate seulement la grande impossibilité de tracer des lignes architecturales et rectilignes sur ces panneaux circulaires. Cela peut se faire dans les Panoramas (je parle là des édifices qui emploient ce nom), où le spectateur est toujours enfermé dans un petit cercle tracé au point de vue; mais dans un théâtre où le public est disséminé dans

toutes les parties de la salle, en haut, en bas, à droite ou à gauche, près ou loin, le tracé rectiligne effectué sur ces surfaces courbes présenterait les déformations les plus monstrueuses, les plus baroques, les plus dégingandées. Ce moyen est donc complétement impraticable pour les décorations d'architecture, c'est-à-dire pour celles qui fournissent les trois quarts au moins des décorations théâtrales. Il y aurait bien encore d'autres inconvénients à signaler : l'impossibilité de faire monter des dessous des fermes circulaires, la difficulté des changements à vue; mais il est inutile de chercher d'autres raisons au rejet de ce système puisque celle qui se rapporte au tracé des lignes droites, suffit et au delà pour le faire repousser.

C'est alors qu'après avoir examiné non-seulement les procédés que je viens de décrire sommairement, mais encore quelques autres projets qui s'y rattachaient plus ou moins, la commission a été unanimement d'avis qu'il fallait rejeter les systèmes proposés et conserver en principe le système actuel, le système français, en ce qui touche les plantations scéniques.

Ce système actuel qui, par le fait de l'élimination de tous les autres devient dès lors le seul acceptable, est au surplus le seul qui, consacré par une longue expérience et modifié chaque jour par la pratique, puisse offrir toutes les ressources possibles aux décorateurs et aux machinistes, permettre tous les effets et se prêter à toutes les compositions. Aussi les accusations de routine portées contre lui tombent d'elles-mêmes, puisque seul il atteint le but et qu'on ne trouve rien de plus avantageux à lui substituer; on reconnaît alors que la routine n'est autre que l'expérience et que le *statu quo* n'est que la continuité du

bien. Ceux donc qui, dans une intention louable sans doute, mais incertaine, cherchent non pas seulement des améliorations, mais bien des modifications qui renverseraient radicalement les moyens mis en usage, se préparent de grandes déceptions.

Ce n'est pas, comme je l'ai dit en commençant, que ce système soit parfait; bien des inconvénients ont été signalés, quelques impuissances ont été remarquées, quelques imperfections ont été reconnues; mais il était impossible, ou tout au moins difficile jusqu'à présent, de remédier à tous ces inconvénients, qui venaient pour la plus grande partie de la difficulté de l'installation dans un espace insuffisant. En grandissant cet espace, en donnant à la scène des dimensions plus considérables, en permettant enfin au système de s'étendre et de se compléter, on peut alors le modifier, parfaire sa disposition, et lui permettre de satisfaire pleinement aux services de la scène et aux exigences de la décoration.

Occupons-nous maintenant du plancher de la scène et, comme pour les plantations, voyons en quoi consistent les procédés employés usuellement dans les théâtres de France.

Ce plancher, quelles que soient sa largeur et sa profondeur, est essentiellement composé de bandes ou tranches parallèles au mur de face; ces bandes ne sont pas toutes d'égales dimensions; les unes, les plus larges, ayant environ un mètre de travers, sont séparées par d'autres bandes plus étroites, dont la largeur ne dépasse pas trente ou quarante centimètres. Dans plusieurs théâtres, ces petites bandes sont placées deux à deux et séparent ainsi les grandes; puis entre chacune des divisions petites ou grandes, est un petit

intervalle de trois ou quatre centimètres qui s'étend aussi dans toute la levée de la scène; les grandes bandes sont appelées *grandes rues*, les petites bandes, *petites rues* et les petits intervalles *costières ;* la réunion d'une grande rue, d'une ou deux petites rues, et des costières intermédiaires forme ce que l'on appelle un *plan*. Les grandes rues sont formées par des panneaux en bois de diverses dimensions, qui peuvent glisser à rainure et laisser le plancher à jour; ces panneaux ont le nom de grandes trappes. C'est par ces grandes trappes une fois ouvertes, que descendent ou montent les praticables venant des dessous, les grands bâtis, ou les acteurs qui apparaissent sur la scène ou ceux qui en disparaissent. Ces mouvements se produisent aussi à l'aide de fausses trappes, ouvertures de formes variables, pratiquées dans la trappe même et fermées par des panneaux mobiles. Les petites rues sont formées également de panneaux naturellement plus étroits que les précédents et qui glissent à coulisse ou se re lèvent à charnière; on les nomme trapillons. C'est par les petites rues que s'élèvent ou s'abaissent les fermes ou châssis de décoration, venant des dessous. Quant aux costières, la rainure qui les indique et qui se clôt au moyen de languettes de bois, soutenues par de petites pattes en fer, sert à laisser passer l'*âme* des mâts ou portants qui peuvent traverser tout le théâtre, emportés par les chariots roulants sur le plancher du premier dessous.

C'est à cela seulement que se réduisent actuellement es manœuvres du plancher du théâtre, et cela suffit à peu près à toutes les évolutions que l'on veut produire, sauf une seule fort importante dont nous allons nous occuper bientôt.

Tout cet ensemble de plancher repose sur des pièces de bois, qui traversent tout le théâtre, et qu'on appelle *sablières*. C'est sur ces sablières que se pratiquent les rainures où s'effectue le glissement des trappes; c'est la partie fixe de l'établissement. Mais ces sablières ne peuvent être soutenues dans le vide, et elles ont de nombreux points d'appui; ces points d'appui ne sont autres qu'une multitude de poteaux verticaux, assis sur le fond de la scène, et qui montent jusqu'au dessous de ces sablières du plancher. Cette projection verticale ne se fait pas d'un seul jet; de distance en distance, des espèces de planchers parallèles au plancher de la scène, coupent les supports, et divisent toute la hauteur des dessous en plusieurs étages superposés, qui, au contraire de ce qui se fait pour les édifices, augmentent de nombre dans le numéro qui les désigne, à mesure qu'ils descendent plus bas. Le premier dessous est situé immédiatement au-dessous du plancher du théâtre; le second dessous vient ensuite en contre-bas, puis le troisième, qui est souvent le dernier; en tout cas ce nom de dernier dessous est acquis au sol qui se trouve le plus enfoncé. Dans le premier dessous se meuvent les chariots; quant aux autres dessous, ils servent soit à la manœuvre et à l'équipement des bâtis et des fermes, soit à l'emplacement des tambours, treuils, cordages, et autres engins, destinés à produire tous les mouvements.

On comprend que pour laisser passer en entier soit les fermes, soit les grands bâtis qui ont parfois de grandes dimensions, et qui lorsqu'ils sont descendus sous les planchers occupent ou peuvent occuper toute la hauteur des dessous, on comprend, dis-je, qu'il faut que toutes les rues petites ou grandes, soient complé-

tement libres de la base au sommet. Cette condition montre tout de suite qu'il ne peut y avoir aucune liaison fixe entre les poteaux ou les sablières de plans différents, puisque ces liaisons fixes apporteraient une entrave à la liberté complète de chaque rue. Il en résulte que toute la construction des dessous est isolée dans un sens, et est sollicitée à se déverser soit en arrière, soit en avant. On s'oppose à ce déversement, d'abord au moyen des trappes du plancher de la scène, qui servent de liaison à la partie supérieure, lorsqu'elles ne sont pas ouvertes, puis de crochets en fer appelés crochets d'écartement, et qui rejoignent et rassemblent deux poteaux ou deux sablières consécutives, lorsque pour les exigences du service, les rues n'ont pas besoin d'être dégagées. Lorsque le cas contraire se présente, on en est quitte pour retirer tous les crochets d'une même travée, puis à les remettre lorsque les mouvements se sont effectués.

On voit par cette description, un peu ardue sans doute, que tout ce qui constitue l'ensemble des dessous d'un théâtre n'a pas et ne peut avoir une rigidité et une solidité parfaites. Aussi après quelques années de service, il est souvent nécessaire de remanier quelques parties plus ou moins déformées et il est nécessaire surtout de s'opposer au déversement insensible, mais presque continuel, qui se fait vers le mur de face, déversement sollicité surtout par le poids des fermes accrochées sur les sablières du côté qui regarde la salle. On remédie plus ou moins à ce dévers en construisant les poteaux, non pas rigoureusement verticaux, mais au contraire un peu inclinés en arrière ; de cette façon la résistance à l'entraînement est plus forte et l'inconvénient moins imminent.

Disons tout de suite et pour ne plus revenir sur cet inconvénient, qu'il est fort possible d'y porter remède, aujourd'hui où le fer nous offre tant de ressources; des fermes en tôle peuvent traverser le théâtre de la *cour* au *jardin,* et se sceller dans les parois latérales, ce qui sera déjà presque suffisant pour empêcher le dévers. Les poteaux de support peuvent aussi se construire en fer ou en fonte, et avoir une section combinée de telle sorte, que la rigidité d'assiette soit plus grande que celle des poteaux en bois; enfin, mille moyens sont offerts maintenant à l'architecte pour établir avec une solidité très-suffisante tout cet ensemble des dessous, et l'inconvénient que j'ai dû signaler peut être à peu près évité.

Occupons-nous donc seulement des effets favorables ou défavorables que l'on peut produire avec le système actuel, et cela nous dira de quel côté il faudra chercher à le perfectionner.

Les avantages sont ceux-ci : à quelque plan que ce soit, on peut faire monter ou descendre des fermes; à quelque plan que ce soit, on peut placer les portants qui soutiennent les châssis de décoration, que ces châssis soient placés parallèlement ou obliquement par rapport à la face du théâtre; à quelque plan enfin que ce soit, on peut faire monter des dessous des bâtis vides ou en charge; de plus, les chariots pouvant se mouvoir dans toute la largeur du théâtre, les portants peuvent occuper tous les points de cette largeur; puis les trappes ou trapillons pouvant s'ouvrir à droite et à gauche, et dans n'importe quel emplacement, les fermes pourront être larges ou étroites, entières ou divisées, les bâtis pourront apparaître du côté cour, ou du côté jardin, tout comme dans le milieu du théâtre,

et les effondrements des acteurs pourront avoir lieu là où on le désire. Cela suffit à tous les effets et plantations, qui peuvent se produire dans le plus grand nombre des cas, et enfin au moyen de mâts dressés au milieu des rues, on peut encore installer des feuilles de décoration, non pas sur les costières seulement, mais encore partout où la décoration l'exige.

Certes, ces avantages sont réels, et jusqu'à présent ils ont paru suffisants, puisqu'on n'a guère cherché à en adjoindre d'autres; le talent des décorateurs, la grande expérience et l'habileté des chefs machinistes ont su triompher de presque toutes les difficultés qui se rencontraient encore, de sorte qu'*à priori*, on est conduit à accepter le système actuel tel qu'il est installé, et tel qu'il fonctionne journellement.

Il est pourtant nécessaire de reconnaître que ce système n'est pas parfait; il est nécessaire de constater quels en sont les côtés faibles et, cette constatation faite, il devient utile de rechercher si on peut le perfectionner. Sans détailler ici une multitude de petits inconvénients manifestes, mais sans grande valeur, il suffira d'en indiquer deux, dont un surtout doit être examiné avec grand soin. Le premier est l'impossibilité qui existe, de faire monter des dessous des fermes obliques, car il faudrait pour cela que le plancher pût s'ouvrir dans n'importe quelle direction, ce qui est matériellement impossible. S'il fallait couper, comme au hasard, toutes les sablières de chaque dessous, s'il fallait éventrer les trappes dans tous les sens, il ne resterait plus rien, absolument rien qui pût se soutenir; il n'y a pas de remède possible à cet inconvénient, mais il est en partie bien affaibli, parce que si l'on ne peut *charger* et *fondre* les fermes obli-

ques, on peut toujours soit les construire au moyen de châssis volants, soit les faire pivoter une fois amenées en scène. L'inconvénient existe donc, mais il peut presque être supprimé comme effet, si l'on ne peut matériellement et pratiquement en vaincre la cause.

Le second inconvénient, et celui-là très-grave, c'est l'impossibilité de fondre ou d'élever une partie de plancher quelconque, qui ne soit limitée par les sablières rigides; on pourra bien défoncer quelques rues avoisinantes, en supprimant les parties de trappes qui les recouvrent, mais les sablières fixes qui, elles, ne peuvent s'abaisser, diviseront toujours l'espace béant, par des traverses parallèles, qui retireront toute illusion quant au trou produit, en même temps qu'elles limiteront les effets qu'on en pourrait tirer. Si l'on voulait par exemple que la moitié du théâtre fût abaissée d'un mètre sur l'autre moitié, si l'on voulait que les derniers plans du théâtre fussent plus bas que les premiers, comme cela arriverait en supposant que ces premiers plans formassent une terrasse à laquelle on accéderait par des gradins, cela deviendrait impraticable, et il faudrait que les décorateurs renonçassent à leurs projets ou les accomplissent d'une façon irrationnelle.

C'est cette difficulté qui a depuis longtemps préoccupé tous ceux qui s'intéressent à l'art théâtral; mais comme il était impossible de modifier les scènes existantes, on se contentait plutôt d'exprimer un désir que de rechercher les moyens de le réaliser. La construction de divers théâtres a fait de nouveau agiter la question, et l'on a commencé à étudier sérieusement ce qui pourrait supprimer une entrave mani-

feste. On a fait des essais, des projets, des mémoires; on a bouleversé, renversé ou timidement amélioré; on a cherché enfin, et si, à l'instant où j'écris, la pratique n'est pas encore venue confirmer les théories, a umoins on a pu constater que la résolution du problème n'était pas impossible et que, dût-on d'abord éprouver quelques échecs, il ne fallait pas se décourager, et que la chose valait la peine d'être tentée.

Je dois dire avant tout que, dans n'importe quel système, le but était celui-ci : rendre le plancher mobile en tout ou en partie, c'est-à-dire diviser la scène en un certain nombre de compartiments qui, tous indépendamment ou simultanément, pussent ou bien s'élever d'une certaine quantité, ou bien s'abaisser d'une quantité à peu près équivalente. Peu importe, pour la démonstration du principe employé, le nombre de ces cases; elles peuvent être augmentées ou diminuées, sans rien changer au procédé admis, et ce qui aura lieu pour une seule, aura lieu pour toutes les autres.

Dans tous ces systèmes, sauf dans celui de M. Raynard, toute la surface du plancher est donc divisée en un certain nombre de compartiments; mais pour que ces compartiments puissent effectuer leurs évolutions sans laisser paraître les sablières qui les supportent, ces sablières sont elles-mêmes divisées dans leur longueur en autant de tronçons que la largeur de la scène contient de cases. Or, comme ce sont ces sablières qui supportent les trappes, on voit qu'on n'aura qu'à les élever ou à les abaisser pour que le plancher s'élève ou s'abaisse en même temps. C'est là la condition première, si l'on veut que les mouvements

soient particuliers, et si l'on veut faire mouvoir à diverses hauteurs toutes les parties constituantes de la surface totale du plancher. Il ne s'agît donc que de chercher le moyen le plus pratique et le plus convenable pour agir sur ces sablières, et si ce moyen est trouvé, le problème sera résolu.

J'indique seulement pour mémoire la nécessité qu'il y aura de réunir solidement chaque tronçon de sablière, afin que lorsque les manœuvres ne doivent pas s'effectuer, le plancher ait toujours une solidité suffisante pour résister aux efforts divers qui se produisent à sa surface. Ces moyens sont nombreux et variés, mais ils ne présentent pas de difficultés : des plates-bandes boulonnées sont la donnée générale de ce qui pourra être employé pour arriver à ce résultat et, de ce côté, la réussite ne peut être douteuse.

Voyons donc quels sont les projets qui ont été présentés pour imprimer le mouvement aux sablières, et examinons les avantages ou les inconvénients qui se rattachent à chacun d'eux. Deux des inventeurs qui avaient étudié le mode de plantation ont également étudié le mode de la mobilité du plancher. Ce sont M. Raynard et M. Barthélemy de Nancy. M. Foucault avait bien supposé la même mobilité dans le plancher de son petit modèle, mais je n'ai pas eu connaissance du système spécial qu'il avait adopté.

M. Raynard a simplifié beaucoup la question en ce qu'il ne mobilise pas le plancher par compartiment, mais seulement par rue; de cette façon les sablières ne sont pas tronçonnées; le plancher est alors sans doute plus résistant et plus homogène, mais la solu-

tion est incomplète en ce qu'il faut élever ou défoncer toujours le terrain dans toute la largeur du théâtre. Quoi qu'il en soit, ces sablières étaient supportées par des poteaux en fer, glissant dans des cassettes, leur servant de guides. A chaque rue était installé un moteur spécial, machine ou bras d'hommes, qui faisait mouvoir des roues à pignons. Ces roues à pignons engrenaient dans des dents de crémaillères, et par leur mouvement de rotation à droite ou à gauche, faisaient mouvoir la tige dentelée, qui supportait les sablières. C'est, en somme, une application du cric adaptée à cette évolution particulière, et rien ne paraît s'opposer, en principe à ce que cette évolution puisse se produire régulièrement. Un arbre de transmission débrayable à volonté donne le mouvement de rotation aux pignons qu'il rencontre, et suivant le nombre et la disposition de ces pignons, une partie des rues désignées à l'avance, exécute son ascension ou sa descente. Cependant il peut y avoir d'assez grandes difficultés dans la pratique d'un tel moyen; les mouvements se feront toujours assez lentement, à moins de donner une très-grande vitesse de rotation à l'arbre de couche, ce qui peut exiger un moteur assez puissant; puis, chaque rue sera suspendue ainsi sur quatre dents seulement, deux par sablières, et si un accident arrive à l'une de ces dents, toute la levée en sera atteinte. De plus, la régularité parfaite de tout ce système d'engrenage exigerait une exécution aussi très-parfaite de tout l'appareil, sous peine de se produire avec des soubresauts. Quoi qu'il en soit, M. Raynard a, pour ainsi dire, construit le premier ce système de plancher mobile, car il vient d'exécuter ses projets pour le nouveau théâtre du Vaudeville. Néanmoins ce théâtre ayant

fort peu l'occasion de se servir des mouvements ascensionnels du plancher, tout le système est resté au repos depuis son exécution, et l'on ne peut rien conclure sur son excellence. Aujourd'hui tous les engins sont plus ou moins oxydés, et il est à prévoir qu'à moins de cas exceptionnels exigeant alors la réparation complète de tout l'ensemble, le système de M. Raynard est condamné à l'inaction; mais dût-il fonctionner et fonctionner à merveille, s'il apportait déjà une modification heureuse sur la situation actuelle, comme il ne satisfait pas encore à tout ce que l'on doit désirer, il ne suffirait pas pour être considéré comme le dernier mot de la question.

M. Barthélemy, de Nancy, a pris le taureau par les cornes, et n'a pas cherché à se soustraire aux difficultés du problème. Dans son système tout se meut par partie ou par ensemble; le plancher s'élève ou s'abaisse soit horizontalement, soit obliquement; c'est un grand damier divisé dont chaque case a son mouvement propre qui peut se combiner avec le mouvement simultané de toutes les autres; malheureusement si l'intention est bonne, le résultat est moins satisfaisant et les évolutions du sol de la scène, fort bien comprises, n'en sont pas moins impraticables.

M. Barthélemy, de Nancy, ayant divisé ses grandes rues, ses petites rues et ses sablières en cases et en tronçons, supporte chacune de ces parties au moyen de poteaux en fer articulés à leur jonction avec le plancher, et pénétrant dans des tubes creux alésés rempli d'eau forcée. Ce sont donc des espèces de pistons hydrauliques, et le mouvement de ces pistons se fait au moyen de la pression du liquide. Un robinet est ouvert; l'eau agit sur le piston et la fait s'élever; un robinet

est fermé; l'eau quitte le tube et le piston redescend, entraînant chaque fois avec lui dans sa montée et dans sa descente la sablière qu'il supporte et qui, à son tour, fait mouvoir la trappe qu'elle soutient.

Cela est fort bien et le mouvement n'est pas impraticable en lui-même; mais il faut songer qu'il est besoin de quatre supports de pistons par trappe; que ces trappes sont au nombre de près d'une centaine, et que s'il est possible de régler l'effet d'une presse hydraulique fonctionnant toute seule, il est complétement impossible de régler quatre cents presses devant agir isolément, ou simultanément. Les unes iront plus vite ou plus lentement que les autres; le piston de celle-ci s'élèvera plus haut que le piston de celle-là, de sorte que si l'on voulait donner la vie à tous ces engins, si l'on voulait faire fonctionner tout cet ensemble, on ne pourrait aboutir qu'à des inégalités d'ascension ou de descente, et on aurait les plus grandes difficultés à obtenir un fonctionnement régulier. C'est l'avis de tous les hommes spéciaux, et tout en rendant justice à l'idée ingénieuse de l'inventeur, il n'est pas un seul constructeur qui voulût se charger de l'exécution d'un tel système, et qui, surtout, voulût répondre du succès. Or, comme il ne peut y avoir d'aléa dans les représentations théâtrales, où le temps est mesuré, où le public ne peut s'astreindre au caprice des machines motrices, il faut repousser tout de suite cette disposition compliquée qui coûterait fort cher à établir, qui exigerait un immense entretien et qui n'offrirait qu'incertitude. Quatre cents presses dans les dessous d'un théâtre! quatre cents moteurs assez dociles pour fonctionner à coup sûr, sans crainte de fuites, de coup de bélier ou de frottement! cela est tellement hors des conditions

pratiques, que tout homme du métier condamnera cette invention, et la placera au rang des rêveries si fréquentes chez tant d'esprits gouvernés par une idée fixe.

Après ces projets dérivant des inventeurs dont j'ai déjà parlé, s'en sont produits d'autres, émis par des hommes plus pratiques, peut-être, mais à coup sûr déjà guidés dans leurs travaux par les discussions de la commission, discussions qui avaient transpiré au dehors, et avaient déjà indiqué certaines bases. Je ne puis passer en revue tous les nouveaux systèmes qui ont été présentés, et je me bornerai à dire quelques mots des plus typiques, laissant de côté les idées encore indécises des inventeurs et arrivant tout de suite aux derniers projets plus étudiés par ceux-ci. Ainsi un système présenté par MM. Sabattier et Quéruel, système fort ingénieux et nouveau, consistant en poutres tubulaires servant de guides aux chariots, et mues au moyen de presses hydrauliques partielles, a été écarté, et parce que ces grandes poutres offraient par leur hauteur de grands obstacles aux services des dessous, et parce que les presses étaient encore trop nombreuses, et encombraient les dessous. Cependant je dois dire que ce projet était étudié avec grand soin, qu'il a été débattu et discuté longuement, et qu'en résumé, tout en le repoussant, on a rendu justice à l'ingéniosité et au talent de ses inventeurs, inventeurs qui, du reste, ont reconnu plus tard les côtés faibles de leur projet, et se sont retirés, l'un, M. Sabattier, pour se consacrer aux études générales de tous les projets présentés à la commission; l'autre, M. Quéruel, pour dresser un nouveau projet fort intéressant, et dont je parlerai plus bas.

Cela fait, il ne restait plus en présence que trois systèmes divers : un présenté par M. Sacré, machiniste en chef du théâtre de l'Opéra; un autre présenté par M. Brabant, machiniste de la Porte-Saint-Martin; et un troisième émanant de M. Quéruel seul; cela constituait trois types assez distincts.

Le système de M. Sacré est plutôt une modification ingénieuse du système actuel qu'un changement complet dans le principe, du moins en ce qui regarde la production et la transmission des mouvements. Cependant, comme dans le projet précédent, toute la carcasse principale est en fer, et chaque case est supportée par quatre tiges pénétrant dans des tubes ou guides, de forme spéciale. Ce qui constitue surtout la partie originale du projet de M. Sacré, c'est l'installation de contre-poids placés dans des rainures avoisinant les guides, et qui facilitent la manœuvre, en ce que les parties à soulever étant alors équilibrées, présentent un poids bien moins considérable que si elles devaient se mouvoir sans cette adjonction. Cela permet d'employer un moteur peu puissant et, au besoin même, la force des bras d'hommes; quant au moyen de faire évoluer les tiges ou potelets qui supportent les sablières du plancher de la scène, il se compose de fils passant sous le pied de ces potelets, au moyen d'une poulie à gorge, puis repassant après sur d'autres poulies placées au second dessous, et se dévoyant ensuite à droite et à gauche, pour s'enrouler sur des treuils ou tambours pouvant agir soit isolément, soit collectivement.

Ce système de mouvement est à peu près celui qui est employé actuellement pour la manœuvre des fermes et des bâtis montant des dessous, et son an-

cienneté ainsi que l'expérience que les machinistes ont de sa manœuvre peuvent faire prévoir qu'il fonctionnerait sans embarras.

Cependant on a craint que les fils horizontaux ne gênassent un peu la circulation des dessous; on a craint surtout la suspension partielle ou totale du plancher sur des cordes ou fils, que ces fils fussent en chanvre, en cuivre ou en acier, et l'on a craint encore que ces fils se détendissent parfois, plus ou moins irrégulièrement et ne contrariassent les effets cherchés.

Néanmoins, les inconvénients signalés ne peuvent être assez graves pour faire conclure au rejet complet du système, et s'il n'a pas été adopté par la commission, il n'a pas été pour cela frappé d'indignité; peut-être pourra-t-il être employé quelque jour, et invoquer alors en sa faveur les avantages que l'expérience pourrait lui consacrer.

Le système de M. Brabant est en principe identique à celui de M. Sacré, sauf que les contre-poids sont supprimés, ce qui, dès lors, exige un moteur plus puissant pour effectuer les évolutions; mais comme dans un grand théâtre il est probable que les bras d'hommes seront remplacés, du moins en partie, par une force mécanique, cela ne pourrait faire conclure au rejet du système. Quant au mode de mouvement des potelets glissant dans les cassettes, il se produit aussi au moyen de fils passant sous le pied des âmes, mais le renvoi de ces fils se fait non plus horizontalement vers la hauteur du second dessous, mais bien horizontalement sous le dernier plancher inférieur; des tambours spéciaux sont agencés sous chaque grande division de case, et la manœuvre de ces tambours se

fait aussi individuellement ou simultanément. Dans ce procédé, le plancher est encore soutenu dans ses évolutions par des fils, et l'inconvénient ci-dessus signalé se produirait encore; mais la manœuvre des tambours paraît plus simple et plus efficace. Au surplus, pour ce projet comme pour celui de M. Sacré, ce sont toujours des applications particulières des moyens actuels, et la garantie que ceux-ci offrent chaque jour se reporte sur ce qui en dérive. La commission n'a pas adopté le système de M. Brabant parce qu'elle a fixé son choix sur un autre projet; mais avant que cet autre projet fût élaboré, celui de M. Brabant avait été pris en considération. Il se peut, au surplus, que des difficultés pratiques fassent revenir sur une décision non encore officielle et que du mélange des projets de MM. Sacré et Brabant, on dégage enfin le procédé définitif.

Après ces deux systèmes, appuyés sur la pratique des manœuvres usuelles du théâtre, nous allons tout de suite vers un système qui s'en éloigne complétetement et qui a été présenté par M. Quéruel.

Je parle là du dernier projet élaboré par M. Quéruel, car cet ingénieur en a dressé cinq ou six, tous repoussés plus ou moins complétement par la commission, et tous employant en grand nombre des presses hydrauliques, dont la manœuvre devenait difficile et dont la quantité était une cause d'encombrement. Tous ces projets néanmoins contenaient des idées intéressantes et témoignaient, sinon alors d'une connaissance approfondie des services du théâtre, au moins d'une aptitude mécanique qu'il serait injuste de ne pas reconnaître.

Le dernier système proposé par M. Quéruel est ainsi

disposé : De grandes poutres tubulaires de 1 mètre de hauteur sont placées au droit et au-dessous de chaque costière du plancher. Ces poutres traversent tout le théâtre et sont établies en équilibre à leur centre, sur un grand piston de presse hydraulique. Quand le piston monte, la grande poutre monte; quand le piston descend, la grande poutre descend : jusqu'à présent il n'y a rien de bien particulier, mais ce qui est plus typique, c'est la manière dont cette grande poutre transversale fait manœuvrer tout ou partie des sablières placées au-dessus d'elle. A cet effet, la poutre est percée d'ouvertures circulaires par où passent toutes les tiges de support d'un même plan; lorsque rien n'arrête ces tiges, la poutre monte ou descend sans les influencer en rien; mais si, au contraire, on introduit dans les supports des clavettes faisant saillie, lorsque la poutre s'élève, elle rencontre la clavette et soulève par conséquent la tige ainsi clavetée; lorsque la poutre redescend, la tige qui s'appuie sur elle au moyen de la clavette redescend aussi jusqu'à ce qu'elle se retrouve à sa place déterminée, où un autre moyen d'arrêt la fixe à son tour. On comprend dès lors qu'en clavetant une ou plusieurs tiges à des hauteurs semblables ou différentes, on produit des élévations ou des abaissements de sablières semblables ou divers, et que de cette façon la mobilité du plancher paraît résolue.

Ce système a été écarté parce qu'il nécessitait encore un nombre de presses assez considérable, soit trois ou quatre par plan, suivant le nombre des trappillons, et parce que l'équilibre de la poutre sur un seul point d'appui central n'a pas paru suffisant. On eût bien pu rendre l'équilibre stable en faisant supporter la poutre par deux presses placées à chacune des deux extrémi-

tés, mais cela eût doublé encore le nombre des appareils déjà trop considérable; M. Quéruel avait aussi proposé un moyen ingénieux pour relier ensemble les poutres de divers plans et pour les faire manœuvrer à la fois, ce qui paraît indispensable pour arriver à un bon résultat; mais, malgré cela, le projet a été repoussé à cause des inconvénients que je viens de signaler.

Néanmoins, si ce système n'a pas réuni l'assentiment de la commission, il a apporté un élément nouveau qui a servi de base au projet qui, actuellement, paraît devoir être suivi, si toutefois les dépenses qu'il occasionne ne sont pas exagérées et si une étude plus complète n'en fait pas ressortir des inconvénients qui paraissent évités quant à présent.

Comme ce dernier projet, quel que soit son sort, a réuni les voix de tous les membres de la commission moins une, et comme il résume, pour ainsi dire, les travaux précédents, je crois pouvoir m'étendre un peu plus sur lui que sur les autres, et présenter au lecteur la transcription de la note explicative que j'ai été chargé de faire à ce sujet.

A Messieurs les Membres de la Sous-Commission de machinerie scénique.

Messieurs,

« Le projet de machinerie théâtrale que j'ai l'honneur de soumettre aujourd'hui à votre appréciation, a été indiqué en principe à l'une de nos dernières séances, par M. Tresca; presque simultanément avec lui et lors même que sa pensée était à peine exprimée, la

même idée me vint à l'esprit et fit, pour ainsi dire, explosion en interrompant celle que M. Tresca allait développer. De sorte qu'après de nombreuses réunions, de longues discussions et des études sérieuses, il se produisit cette circonstance que deux membres de votre commission eurent à un moment donné la même intuition d'un système renversant à peu près toutes les données présentées jusqu'à ce jour, et paraissant devoir résoudre complétement le problème proposé.

« Cependant, bien que la question de priorité ait peu d'importance dans notre réunion et que le but que nous devions chercher à atteindre soit seulement un bon résultat, je dois constater qu'en résumé, ne me devançât-il que de quelques instants, M. Tresca a le droit de se considérer comme ayant le premier indiqué le système que je propose aujourd'hui à la sous-commission, et, tout en considérant son travail comme une partie de notre œuvre commune, c'est donc plutôt en son nom qu'au mien que je viens expliquer et défendre ce projet; mais si je n'ai pas eu l'honneur de l'avoir deviné le premier, j'ai du moins la grande satisfaction d'en être le fidèle partisan[1].

« Lorsque ce système fut indiqué, la sous-commission m'engagea à en faire un croquis qui pût fixer les idées et aider à la discussion. Ce croquis fut fait et je l'accompagnai même d'un petit modèle improvisé, et le projet, déjà plus élucidé, parut, je n'ose dire avoir des chances complètes de réussite, au moins mériter une discussion plus étendue et des études plus appro-

1. J'ai dit plus haut quelle part doit revenir à M. Quéruel, ce dont l'on pourra se rendre compte en parcourant la suite de ce rapport.

fondies. La sous-commission me chargea alors de rédiger un projet plus précis et plus détaillé, et c'est ce dernier projet que j'ai l'honneur de mettre aujourd'hui sous vos yeux....

« ....La pensée première, l'idée principale du système consiste en un plateau unique, occupant toute la superficie des dessous de la scène, et percé de trous dans lesquels passent soit les guides, soit les colonnes de construction, soit enfin les tiges métalliques qui supportent les tabliers du plancher. Ce plateau ne doit pas être plein, mais avoir de grandes ouvertures au droit des grandes et des petites rues, afin de laisser un passage libre aux fermes et aux bâtis ou trucs équipés dans les dessous. Disposé de la sorte, le plateau devient une espèce de grand gril, et c'est sur les traverses de ce gril que sont pratiqués les trous ou orifices dont je viens de parler. Tout cet ensemble est mobile et est placé normalement à environ 2 mètres au-dessus du fond du théâtre, et, par l'aide d'un moteur dont je parlerai plus loin, il peut s'élever à volonté d'une quantité qui dépend des dimensions du vaisseau qui le contient. Au nouvel Opéra, et d'après les dispositions adoptées, ce gril peut parcourir 7 mètres en hauteur; arrivé à cette altitude, il peut redescendre de la même quantité, reprendre sa première place ou occuper pendant la descente ou pendant la montée des positions intermédiaires réglées par la marche du moteur.

« Ainsi donc ce gril peut se mouvoir verticalement; mais comme les traverses sont placées au-dessous des sablières de construction et que les espaces des rues sont libres, il peut opérer l'ascension ou la descente sans gêner en rien les manœuvres qui devraient se faire isolément pour les fermes ou les bâtis. Pendant

cette évolution, les trous ménagés dans les traverses laissent passer à frottement doux les guides, les colonnes et les tiges de support des cases du plancher.

« Cela posé, si les tiges de support sont percées d'ouvertures convenablement disposées et si dans ces ouvertures on introduit facultativement une clavette faisant saillie sur la tige, il arrivera que le gril dans son ascension, rencontrant cette clavette, la soulèvera avec lui et soulèvera, par le même effet, la tige mobile qui retient la clavette.

« Si, au lieu d'une seule tige et d'une seule clavette, on emploie plusieurs clavettes se rapportant à un même ensemble de tiges, ces tiges seront soulevées simultanément par le gril en mouvement, de sorte que si, je suppose, on clavette les quatre tiges supportant une des cases du plancher, ces quatre tiges s'élèveront en soulevant avec elles les sablières qu'elles supportent et, par suite, la trappe de la rue.

« On comprend que si, au lieu des quatre tiges d'une case, on clavette un plus grand nombre de tiges, on soulèvera du même coup toutes les parties du plancher correspondant à ces tiges clavetées, et qu'en étendant ce moyen à toutes les tiges mobiles on soulèvera, par la seule ascension du gril, le plancher complet de la scène.

« Si maintenant, au lieu de claveter les tiges à la même hauteur, on place les arrêts à des hauteurs différentes, il en résultera que les ascensions se feront à des hauteurs également différentes, et que chaque case du plancher pouvant s'élever séparément, on pourra, suivant la disposition du clavetage des tiges, modifier l'altitude de toutes les cases et élever tout ou par-

tie du plancher de la scène à la hauteur que l'on voudra.

« Mais non-seulement ces ascensions partielles ou totales peuvent se faire horizontalement, c'est-à-dire parallèlement à la surface du gril mobile, mais encore on pourra élever également chaque case d'une manière oblique quelconque, pourvu que la jonction des tiges et des sablières soit faite en forme de genou à coulisse, ce qui permettra toute liberté de mouvement.

« Cette élévation oblique se fera en clavetant deux des quatre tiges de chaque case à une hauteur différente des deux autres. On aura donc ainsi, par la seule élévation du gril, et suivant le clavetage des tiges de support, soit un plancher soulevé horizontalement en tout ou en partie, soit soulevé obliquement et suivant telle inclinaison qu'on désirera. Une fois le plancher soulevé, on peut, si on le veut, le consolider en clavetant encore les tiges, non plus sur le gril cette fois, mais sur les sablières du plancher fixe du premier dessous. Chaque case étant ainsi assujettie, le gril peut, s'il en est besoin, revenir à sa première place et faire d'autres mouvements pendant que la partie soulevée est immobilisée.

« Pour redescendre la partie soulevée il n'y aura qu'à retirer les clavettes du premier dessous et faire redescendre le gril; le plancher sollicité par son propre poids et guidé par les tiges passant dans les traverses du gril et dans les sablières des dessous, reprendra sa place primitive.

« Si, au lieu de vouloir faire monter le plancher au-dessus de la scène, on voulait au contraire le faire descendre, il n'y aurait qu'à faire monter le gril mouvant jusqu'à une certaine hauteur, claveter les tiges sur

ce gril, suivant l'effet que l'on veut avoir, et, retirant alors les supports du premier dessous, faire redescendre le gril qui, dans sa manœuvre, laissera le plancher descendre jusqu'à la hauteur désignée; car, si indépendamment du clavetage sur le gril, on introduit dans la tige d'autres arrêts à hauteur variable, lorsque ces arrêts rencontreront les sablières du premier dessous, ils limiteront la descente de la case ainsi équipée....

« .... Il y a cependant un cas où l'évolution du gril ne pourrait suffire, c'est lorsque l'on voudrait faire simultanément monter et descendre diverses parties du plancher. On comprend que, dans ce cas et par la manœuvre seule du gril, les deux mouvements ne peuvent s'exécuter, il faut donc trouver un procédé qui permette cette double évolution simultanée. Cela pourrait s'exécuter sans nul doute au moyen de poulies et de cordes de renvoi, car il est toujours possible de changer la direction d'un mouvement par la transformation de la force; mais ce système a, selon moi, l'inconvénient d'encombrer et d'embarrasser les dessous; il faudrait, en effet, que chaque tige fût munie d'un appareil de renvoi, et quelque simple qu'il fût, il compliquerait la manœuvre. Au surplus, si l'on agissait ainsi, on retomberait dans le projet de MM. Sacré et Brabant, et il serait bien inutile d'avoir d'une part un système particulier, si pour l'autre part il fallait recourir au système général.

« J'ai donc pensé à un autre mode de mouvement qui me paraît plus simple et plus certain, et qui n'est en résumé que la doublure du système proposé: ce serait d'installer un second gril mobile; celui-là aurait sa place normale en contre-bas du second dessous et serait mû par un moteur indépendant de celui qui fait mou-

voir le premier gril; la forme étant, du reste, identique à celle de ce gril et les ouvertures étant placées à plomb avec celles déjà pratiquées, il n'encombrerait en rien et ne ferait, pour ainsi dire, que doubler les épaisseurs des sablières du deuxième dessous.

« On comprend dès lors, sans plus amples explications, que ce deuxième gril, fonctionnant comme le premier, peut faire faire au plancher toutes les évolutions d'élévation et d'abaissement désirables, et que, lorsque les deux grils fonctionnent simultanément, mais d'une manière inverse, on peut faire produire à l'un un mouvement de descente tandis que l'autre produira un mouvement élévatoire.

« Ainsi donc, par l'adoption de deux grils similaires, on peut facilement, sans encombrement, sans difficulté, avec certitude et sécurité, produire les mouvements ci-après désignés :

« 1° Élévation horizontale d'une partie du plancher;

« 2° Descente horizontale d'une partie du plancher;

« 3° Élévation horizontale de tout le plancher;

« 4° Descente horizontale de tout le plancher;

« 5° Élévation oblique d'une partie du plancher;

« 6° Descente oblique d'une partie du plancher;

« 7° Élévation oblique de tout le plancher;

« 8° Descente oblique de tout le plancher;

« 9° Élévation et descente simultanées de deux parties horizontales du plancher;

« 10° Élévation et descente simultanées de deux parties obliques du plancher;

« 11° Élévation et descente simultanées d'une partie oblique et d'une partie horizontale.

« Il me reste à parler maintenant du moteur qui devra être employé. D'après la fonction de ce moteur, la sous-commission jugera tout de suite qu'il doit être puissant et docile; or, d'après les études qui ont été faites sur ce point, il paraîtrait qu'un seul moteur pourrait réunir ces conditions et que la force hydraulique pourrait être seule employée pour produire les effets nécessaires au jeu du gril. C'est donc ce moyen qui doit compléter le système proposé; compléter n'est peut-être pas le mot exact, car il indiquerait que le système peut au besoin fonctionner sans lui, tandis que sans ce moteur il serait sans doute impraticable. Cependant cette observation ne se rapporte qu'à l'installation d'un gril unique, car avec l'adoption de deux grils, la force hydraulique, toujours désirable, n'est plus tout à fait indispensable; on peut, en effet, équilibrer facilement les deux grils de telle sorte qu'ils se servent mutuellement de contre-poids. On n'aurait donc plus à vaincre la pesanteur de chacun de ces grils, mais seulement celle de la partie du plancher que l'on veut soulever. Dans ces conditions il suffirait alors d'une force moins grande et les évolutions ordinaires pourraient même au besoin être accomplies à bras d'hommes; cela n'est pas sans quelque importance, car au théâtre, où il ne peut y avoir d'entraves permanentes, il est toujours utile qu'une force motrice quelconque puisse, à un instant donné, être remplacée par une autre moins puissante peut-être, mais au moins plus disciplinable.

« Cependant il faut supposer que les presses hydrauliques feront partie du système d'ensemble et, dans ce cas, l'agencement serait des plus simples : quatre pompes seraient installées à chaque angle des

deux grils, soit en tout seulement huit pompes; mais les quatre pompes de chaque gril seraient réunies en une seule qui donnerait le mouvement initial, de sorte qu'avec deux maîtresses pompes et deux robinets on pourrait produire tous les effets.

« C'est à la discussion qu'appartient de fixer la place à donner à ces robinets, mais il sera toujours facile, au moyen de chaînes de renvoi, de placer le point de départ du robinet à l'endroit qui conviendra le mieux, soit dans le premier, soit dans le second dessous. Une roue à aiguille, comme celles qui servent à manœuvrer les gouvernails des bateaux à vapeur, pourrait être employée, de sorte que le machiniste chargé du mouvement du robinet saurait, par la seule impulsion de cette aiguille, la force dont il dispose. Mais c'est là une question de détail sur laquelle il est inutile d'insister plus longtemps.

« Voilà donc le système complet, quant à ce qui regarde la mobilisation du plancher de la scène. M. Tresca pense, avec raison je crois, qu'étant possesseur de cette force motrice on pourrait s'en servir pour effectuer toutes les autres manœuvres de théâtre. Certes cela se peut facilement au moyen de palans, moufles ou crochets adaptés aux traverses des grils mouvants, mais cette idée contient un projet spécial que son auteur seul peut convenablement développer.

« Dans tous les cas, comme l'établissement des grils mobiles devrait toujours précéder l'établissement des engins secondaires du théâtre, cette question peut être réservée jusqu'après cet établissement des grils, qui ont le grand avantage de laisser intactes toutes les dispositions actuelles et qui, si la pratique les con-

damnait un jour, pourraient rester inoccupés, mais ne nuiraient en rien aux autres manœuvres que l'on voudrait opérer sur la scène. Je pense donc que l'on doit faire une étude complète et approfondie de ce système, qui, en résumé, représente une main qui saisit ce qu'elle veut saisir et qui laisse passer entre ses doigts ce qu'elle veut abandonner. »

La commission a adopté en principe le projet que je viens de décrire, et j'ai été chargé de lui donner un plus grand développement, de faire un modèle et des dessins plus complets : tout cela a été exécuté et la commission a de nouveau été appelée à statuer sur cet ensemble.

Sa décision dernière a été à l'unanimité, moins une voix, qui a fait quelques réserves, que le projet proposé paraissait offrir les garanties désirables et que, sauf les difficultés imprévues qui pourraient se présenter lors de l'exécution, le système de mobilisation du plancher du théâtre au moyen de grils mouvants devait être adopté.

D'après ces conclusions on pourrait espérer que le nouvel Opéra inaugurera ce système, mais il faudra peut-être compter avec la question d'argent. Les prévisions du devis ayant eu pour point de départ la machinerie actuelle sont manifestement insuffisantes pour la machinerie nouvelle, et si des économies ne peuvent être apportées dans diverses parties de la construction, il faudra sans doute renoncer à l'établissement des grils moteurs. Cette question sera vraisemblablement résolue dans quelques mois, mais pour l'instant on ne peut encore préjuger de l'avenir.

Dans tous les cas, quelle que soit l'issue des travaux de la commission, ils auront servi à élucider

bien des points importants; si le projet n'est pas exécuté au nouvel Opéra, il pourra peut-être être essayé dans un autre théâtre; si au contraire, comme je le désire vivement, l'essai se fait à l'Opéra, les constructeurs scéniques pourront bientôt étudier *de visu* un moyen nouveau et typique, qui leur ouvrirait une voie inconnue jusqu'alors.

CHAPITRE XIV.

LOGES SUR LE THÉATRE.

Plusieurs théâtres ont sur la scène des loges accolées au mur de face, et qui s'élèvent de toute la hauteur de l'ouverture du rideau. Cet établissement doit faire l'objet de plusieurs réflexions, car il est plus ou moins facultatif, et il a été non moins vivement attaqué par les uns, que défendu par les autres. Je viens à mon tour dire quelques mots sur cette question, mais je n'ai pas la prétention de la résoudre.

Les raisons alléguées de part et d'autre paraissent bonnes ou mauvaises, suivant le point de vue où on se place, et chacun peut se flatter d'être du côté de la vérité. Quant à celui qui la recherche sans parti pris, il hésite entre les deux camps, et tour à tour opte pour l'un ou pour l'autre; mais comme il n'y a pas de compromis entre mettre ou ne pas mettre, il faut bien se décider, et accepter ou repousser les loges sur le théâtre.

Si l'on ne s'occupe que de l'effet purement scénique, il est bien évident qu'il y a quelque chose d'assez choquant à voir ces petites logettes à droite et à gauche du champ où se meuvent les acteurs. La scène est ainsi moins définie, le regard est distrait par la vue des occupants de ces loges, qui, par leurs costumes, nuisent à la vérité d'aspect des costumes des acteurs; l'action scénique est moins une, moins compacte, l'illusion est en partie détruite, et pour prendre une comparaison un peu triviale, mais expressive, les spectateurs installés dans les logettes, font *loucher* les spectateurs de la salle.

Cette installation est donc désagréable, et rappelle l'usage antique et barbare, où les seigneurs de la cour se plaçaient sur le plancher du théâtre, côte à côte avec les comédiens; et encore je crois que cette coutume vicieuse était plus acceptable que la coutume actuelle, car le nombre des assistants placés sur la scène changeait peu le caractère de la représentation, l'illusion étant moins exigée; c'était comme une comédie de salon qui se joue au milieu de tout le monde, et la foule n'attire pas autant les regards, ou tout au moins ne les irrite pas autant qu'une ou deux personnes isolées, confinées dans des places spéciales. Le pitre qui est entouré par tous les badauds qui l'écoutent, sera toujours certain que tous les yeux se porteront sur lui; mais si par hasard parmi les assistants il s'en trouve un seul qui, par ses manières, son costume, sa taille ou sa laideur, diffère de toute la réunion, l'attention sera tout de suite partagée, et les yeux iront du pitre à son bizarre auditeur.

Cet effet existe complétement dans les théâtres munis de logettes, du moins pendant quelques instants;

chaque fois qu'une personne arrive dans cette loge spéciale, tous les regards se portent sur elle et l'on oublie pendant ce moment de curiosité, et l'acteur, et la scène, et le drame. Cela n'a pas une très-longue durée, je le sais, on se lasse bien vite de cette distraction et l'on revient au théâtre. Néanmoins, on n'oublie pas que les acteurs ont un voisinage incommode et illogique, et la moindre cause vous sollicite à regarder de nouveau à droite et à gauche et nuit ainsi à votre quiète attention.

Il y a donc un inconvénicnt réel dans l'établissement des logettes de la scène, et bien que l'habitude lcs fasse oublier en grande partie, on ne peut méconnaître que pour les spectateurs de la salle, il serait désirable que cette adjonction fût supprimée.

Ceci est un côté de la question; voyons l'autre, le côté des avantages, qui, s'ils ne sont pas tous très-marqués, sont au moins assez nombreux. D'abord cette installation peut fournir huit ou dix loges pouvant être distribuées, du moins en partie, au personnel du théâtre. Cela facilite les relations entre les directeurs et leurs chefs de troupe, et leur permet en outre d'utiliser dans la salle même un plus grand nombre de places, puisque quelques-unes de celles-ci seraicnt affectées ordinairement au personnel. Il y a donc là augmentation de recettes produite par l'augmentation de places disponiblcs. Puis ensuite, comme cela se présente toutes lcs fois qu'il existe des loges de théâtre, le directeur a toujours une ou deux de ces loges à sa disposition, et il transforme cet emplacement en véritable cabinet d'affaire, en poste d'observation. Or il est le plus souvent, sinon toujours, utile que le directeur puisse surveiller facilement la représentation, qu'il

puisse assister à tout ce qui se fait et pendant l'entr'acte et pendant le jeu, et cette loge de service devient par sa position même le point le plus favorable pour cette surveillance. Le directeur est ainsi à moitié dans la salle et à moitié sur la scène; il peut se rendre compte des impressions du public, il peut observer les musiciens de l'orchestre, il peut suivre dans tous leurs mouvements les artistes et les comparer; il est chez lui, dans sa loge, mais il est néanmoins au milieu de tout le public et de tout le personnel du théâtre; il est en même temps spectateur et chef des acteurs; il écoute, il dirige, il blâme, il encourage, et tout cela sans perdre de temps, sans changer de place, sans éprouver de retards, ni d'embarras.

De plus, toute la soirée, des ordres sont donnés, des consultations sont établies, des chefs de services sont mandés auprès de lui, et toutes les choses comme tous les gens trouvent dans cette proximité d'installation toutes les facilités nécessaires pour les conversations, les rapports et les discussions.

Un autre avantage tout matériel se présente aussi: il est utile que les acteurs aient tout près du cadre d'avant scène de petites pièces ou foyers de réplique où, à un instant donné, ils puissent changer de costume s'il en est besoin, ou se reposer si le temps leur manque pour aller jusqu'à leurs loges. Or cette saillie nécessaire pour l'installation des logettes du théâtre, ménage près du mur de face des espaces qui peuvent être utilisés pour les foyers de réplique, de même qu'il s'en présente encore d'autres qui peuvent être utilisés pour le dépôt des appareils d'éclairage, qui, eux aussi, doivent être resserrés des deux côtés de l'ouverture de la scène. Enfin pour terminer la nomenclature de ces di-

vers avantages, signalons en dernier lieu que cette installation permet d'adjoindre à la loge du chef de l'État une logette sur la scène, et que bien que ce soit là chose secondaire par rapport au service général de tout le théâtre, il faut toujours la signaler; car pour certaines personnes et surtout pour certains pays, elle peut acquérir quelque importance. Je passe sous silence l'établissement des orgues de musique ou des orgues d'éclairage qui peuvent profiter de la place laissée, puis encore de plusieurs doctrines d'acoustique qui ne sont pas très-clairement prouvées, et je clos la liste des raisons qui peuvent militer en faveur de la construction des loges de théâtre.

Ainsi, d'un côté, c'est le public surtout qui est en jeu, de l'autre c'est la direction, qui du reste, est aussi faite dans l'intérêt du public; de sorte que c'est la discussion seule des motifs divers qui pourra amener à une solution. Mais quelle qu'elle soit, comme il n'y a pas là de principes bien indiscutables, on pourra craindre de se tromper dans les deux cas, comme on pourra aussi espérer avoir raison. C'est avec ces considérations et ces réticences que j'avoue que je préfère les loges sur le théâtre, et c'est peut-être un sentiment tout artistique qui me porte à cette décision, bien plus que tout autre motif, et ce sentiment a sa raison d'être dans les oppositions indispensables entre la salle et la scène, comme nous allons le voir tout à l'heure.

Il va de soi que si je continue ce chapitre, c'est que je suppose que les loges sont acceptées; sinon je n'aurais pas à m'occuper de leur disposition particulière. Cependant comme il va se présenter encore quelques considérations relatives au choix à faire, peut-être pourrait-on ajourner son opinion jusqu'à la fin du

chapitre, en supposant toutefois que cette opinion ne fût pas complétement fixée.

Il est positif qu'on pourrait installer ces logettes de telle sorte qu'elles fussent invisibles aux spectateurs. Il n'y aurait qu'à faire suivre à leur paroi intérieure une direction oblique et rentrante, au lieu de la direction naturelle des loges de la salle; ces loges seraient ainsi cachées et elles ne pourraient être aperçues en dehors du cadre d'avant-scène. On arriverait au même résultat en les repoussant à droite et à gauche, en les éloignant de l'ouverture des rideaux; au moins de cette façon les logettes n'étant plus sur le champ de la scène n'auraient plus le grave inconvénient ci-dessus signalé; on n'en aurait pas moins quelques-uns des avantages faisant partie de l'adoption, et il paraîtrait ainsi que la solution serait la meilleure. On aurait en effet encore la surveillance de la scène, la facilité des communications avec les chefs de service, l'emplacement des foyers de réplique, et celui des appareils d'éclairage; on aurait des places à distribuer, on aurait tout enfin, sauf pourtant une seule chose qui est peut-être la plus importante, celle qui milite surtout en faveur de l'installation des logettes de théâtre.

En effet, les loges ainsi placées isoleraient complétement leurs occupants des autres spectateurs de la salle, ce qui ne laisserait pas que d'être assez triste et monotone, mais enfin ce ne serait qu'un désagrément restreint, et pour un petit nombre de personnes non payantes; on pourrait donc ne pas en tenir compte, si cet isolement spécial n'isolait aussi le directeur. Celui-ci ne verrait plus la salle, partant il n'aurait plus l'impression sincère des sensations du public; il ne verrait plus l'orchestre, et partant il ne pourrait plus

le surveiller; le directeur serait là comme un général qui ne saurait que ce que fait la moitié de son armée, et ne saurait que le lendemain ce qu'a fait l'autre moitié. Je sais bien que le directeur pourrait recevoir des rapports : mais le meilleur rapport du meilleur agent ne vaut pas pour l'intéressé le moindre coup d'œil que celui-ci peut donner. Celui qui paye, dirige et est responsable, comprend les choses d'une manière différente de celui que l'on paye, que l'on dirige et qui n'a qu'une responsabilité relative. Certes le directeur pourrait bien quitter sa loge et aller dans la salle; mais là il serait trop près des spectateurs pour les juger sans embarras, il serait trop loin des acteurs pour que ceux-ci sentissent son influence, et puis s'il change de place, s'il ne reste pas à son poste, on peut perdre à sa recherche un temps toujours précieux au théâtre où le public est impatient, et se préoccupe fort peu des difficultés de l'exploitation. Il vaut mieux encore un directeur absent, parce qu'au moins son second le remplace provisoirement, qu'un directeur ambulant, parce que l'indécision dans le service est la pire chose qui amène au pire résultat. Il faut que le directeur soit là, qu'il reste à sa place, dans son théâtre, dans sa loge, il faut qu'on sache où le rencontrer; il faut qu'on sente sa présence et son autorité. Si sa surveillance n'est pas toujours utile, sa présence le sera toujours. Elle encourage et contient les artistes, elle donne à celui-ci plus d'entrain, à celui-là plus de sécurité, à tous plus de conscience et d'amour-propre. Cela se remarque fort bien à l'Opéra, par exemple; lorsque le directeur n'assiste pas à la représentation, ou tout au moins lorsqu'on ne croit pas qu'il y assiste, il y a je ne sais quelle mollesse, quel abandon de la part de tous les

artistes, abandon inconscient, je le veux bien, mais néanmoins abandon certain ; l'orchestre est moins net et moins enlevant, les chœurs sont plus empâtés, les artistes sont moins soutenus, et l'ensemble de tout cela plus indécis et plus apathique. Ce n'est la faute de personne; chacun fait son devoir en conscience, mais il manque le coup de fouet qui résonne aux oreilles, qui excite, qui fait aller en avant, et qui enlève une salle qui, à son tour, enlève les chanteurs. Aussi lorsque le public sent que la représentation marehe mal, lorsque sans être mécontent, il se sent froid et inquiet, cela tient souvent à ce seul petit fait que le directeur n'est pas dans sa loge, ou même seulement qu'il n'y est pas attendu. Ne m'accusez pas de paradoxe, j'ai fait maintes fois cette observation, non pas avec un parti pris, mais avec l'attention éveillée sur un point que ne soupçonnaient sans doute ni les spectateurs, ni les artistes ; le fait est réel ; il se produit plus ou moins nettement, suivant diverses circonstances, mais il est bien rare qu'il ne se manifeste pas.

Tout le monde aurait donc bénéfice à ce que cette condition de surveillance ou plutôt de bienveillance, et d'intérêt fût toujours remplie, et, dût-il en coûter quelque chose à l'illusion de la mise en scène, il vaut encore peut-être mieux souffrir un peu de ce côté, que de souffrir du côté bien plus important de la bonne exécution de l'œuvre dramatique.

La question d'illusion théâtrale est surtout affaire de eonvention; on s'identifie assez facilement avec les conditions qui la font naître ; on oublie bien vite ce qui peut lui nuire, lorsque les inconséquences ou les défauts de logique sont en partie détruits par l'habitude ; on laisse de côté les invraisemblances relatives

des premiers plans de la scène, pour se rattacher à l'action scénique elle-même, et il faut avant tout que celle-ci soit aussi parfaite que possible. En facilitant donc aux directeurs, aux auteurs, aux chefs de service, une surveillance facile et efficace, sur tout le personnel, depuis le premier sujet jusqu'au dernier comparse, on aura un résultat meilleur, une représentation plus parfaite, et l'attention, sollicitée par l'entrain des artistes, par la perfection du jeu, ne se préoccupera plus que bien modérément de l'anomalie des loges sur le théâtre, celles-ci fussent-elles même très-visibles de la salle.

Mais ce point adopté au moins physiologiquement, l'architecte doit chercher à le rendre encore plus net, plus accusé, et pour cela alors il doit se demander quel aspect il faut donner à ces loges pour aider encore sinon à leur effacement, au moins à l'illusion scénique.

Il se présente là deux principes tout à fait opposés, et qui, tous deux, peuvent être mis en œuvre sans que l'on soit bien persuadé que l'un vaille mieux que l'autre. Ce qui rend encore la décision moins sûre, c'est que des deux procédés un seul encore a été déjà employé. C'est celui qui consiste à déguiser autant que possible les logettes, soit par des tons sombres, neutres et sans éclat, soit par des tons participant des draperies de frise et du manteau d'arlequin. L'autre procédé tout contraire serait de faire participer la décoration des logettes de la décoration générale de la salle, au moins comme tonalité et comme importance artistique.

Ces deux procédés ont des qualités diverses qui les feront employer à l'exclusion l'un de l'autre, suivant

que le goût ou le raisonnement de l'architecte le portera à préférer tel ou tel effet, telle ou telle impression. Le procédé qui consiste à déguiser autant que possible les logettes paraît sans nul doute plus logique de prime abord. Les tons confus et de même intensité que les draperies d'avant-scène, amènent intinctivement le plancher du théâtre jusqu'au devant du mur de face; le second plan, formé par les loges, se confond d'aspect avec le premier plan, formé par le manteau d'arlequin, et la scène s'avance. Il est vrai que les occupants des loges sombres apparaissent d'autant plus, et que ce sont surtout ces occupants et non les loges qui gênent l'illusion scénique. Plus les loges seront déguisées, plus les occupants seront visibles, à moins de faire comme aux Italiens, d'enfermer ces malheureux spectateurs du théâtre derrière un grillage ou treillis, ce qui est assez humiliant pour les emprisonnés, et désagréable à la vue des autres, par le dessin toujours maigre et sec de ces petites lattes de bois croisées les unes avec les autres.

Mais non-seulement les spectateurs font saillie dans la demi-teinte des loges, mais encore cette demi-teinte même est nuisible pour l'effet des décorations. Pour qu'un tableau ait toute sa valeur, il faut qu'il soit nettement circonscrit sur les bords; ce sont les oppositions du cadre qui repoussent à leur plan les lumières ou les ombres, qui donnent de la fermeté aux contours, qui empêchent la vue de s'égarer hors de la toile, qui concentrent en un mot l'effet et l'attention sur un point défini et circonscrit. Cela est trop élémentaire pour être discuté, et chacun sait que toute peinture, si belle qu'elle soit, ne peut être jugée définitivement que lorsqu'elle est encadrée nettement, et parfois luxueuse-

ment. Une aquarelle, un pastel, une peinture à l'huile, privés de cadres, ont toujours un aspect piteux et affaibli; vous mettez l'aquarelle sur papier blanc, le pastel sous un verre limité, la peinture dans un panneau arrêté ou dans un cadre doré, et tout de suite l'aquarelle prend de la fraîcheur et de la transparence, le pastel de la finesse et de la légèreté, l'huile de la fermeté, de l'éclat et de la décision, et l'on peut dire que, à part l'étude sérieuse des morceaux, à part le talent réel de l'artiste, que, à part enfin la valeur intrinsèque de l'œuvre, le cadre est pour l'effet d'ensemble, pour le plaisir de la vision seule, près de la moitié de l'aspect général et définitif d'un tableau; je parle toujours de l'effet inconscient et instinctif, qui n'est pas toujours raisonné, pas toujours logique, mais qui se produit toujours, quoi qu'on fasse et quoi qu'on dise.

Eh bien! cet effet, à peu près mécanique, se présente au théâtre. La scène n'est en somme qu'un grand tableau, tableau vivant, tableau mouvant, je le sais, mais enfin tableau, et pour avoir toute sa valeur il doit être nettement circonscrit, comme dans la nature on circonscrit intinctivement les horizons et plans successifs en regardant à travers le creux de la main, ajustée en lorgnette. C'est la circonscription des objets, animés ou non, qui leur donne leur valeur positive et accentuée; je ne saurais trop le redire, parce que ce phénomène se présente à tout instant dans les questions d'art, et qu'il est un des principes les plus réels et les plus inflexibles.

Donc pour en revenir à la décoration de la scène, si cette décoration est arrêtée seulement par des tons douteux, par des draperies de couleurs neutres, l'ef-

fet produit sera bien au-dessous de celui qui se manifesterait si le cadre était net et tranché, et ne participait pas avec les premiers plans de ce tableau animé. Or, ces logettes, d'un ton assourdi, formeront en somme le cadre de tout l'ensemble des décors, cadre sans valeur, cadre sans arrêt, sans netteté, et qui par conséquent sera impuissant pour vivifier les aspects de la mise en scène, et repousser à leur plan les parties lointaines, qui ne fuient que grâce à des oppositions vives et accusées.

Il y a donc dans ce procédé un inconvénient fort grave, et dont se plaignent les décorateurs. Cet inconvénient n'existerait pas dans le second moyen, celui qui consisterait à faire participer la décoration des logettes de la décoration de la salle, et à leur donner plus de fermeté d'aspect, plus de richesse ornementale, plus de vérité architecturale en un mot. La scène il est vrai paraîtrait peut-être repoussée un peu plus loin, l'illusion serait peut-être moins franche, et les acteurs paraîtraient peut-être plus dans la salle que sur le théâtre; mais cet inconvénient ne serait pas si grave qu'il le paraît d'abord. Le grand cadre formé par les logettes, enserrerait toujours la scène, et serait toujours éloigné des acteurs; ceux-ci se détacheraient toujours, non sur ce cadre, mais sur le fond des décors, et la comparaison immédiate des divers plans où se meut l'artiste avec celui où seraient édifiées les loges, ne serait pas choquante. Le cadre d'avant-scène, au lieu d'être, comme presque toujours, assez mesquin à cause de son peu d'épaisseur, serait seulement plus large, plus ample, plus cossu; il arrêterait mieux les dimensions du théâtre et il ne chercherait pas à lutter avec les décorations de la scène exécutées dans un

système tout différent. Il ne faudrait donc pas s'exagérer l'effet que peut produire l'arrivée de l'acteur au devant du plan des loges, mais se rendre compte au contraire du grand avantage que l'on retirerait de l'opposition plus marquée et plus franche de ce nouveau cadre somptueux avec les décorations de la scène. Si l'argent ne fait pas défaut, c'est de cette façon que seront installées au nouvel Opéra les logettes du théâtre, et si cette installation peut se faire ainsi, elle permettra de juger *de visu* l'effet produit, et de servir d'exemple à suivre ou à repousser dans l'avenir, lorsqu'il s'agira d'un pareil établissement.

Mais pour compléter un tel système, il serait bien que les deux constructions latérales fussent rejointes par une espèce de plafond suivant la courbure de l'avant-scène, afin que le cadre fût entier, et que la partie supérieure se raccordât comme décoration avec les parties latérales. Cela supprimerait, je le sais, la faculté de faire descendre des rideaux du cintre dans l'épaisseur des logettes, mais comme le tout n'a pas une grande épaisseur, il est probable que ce petit empêchement ne serait pas cause d'un rejet complet.

CHAPITRE XV.

ÉCLAIRAGE DE LA SCÈNE.

L'éclairage de la scène se compose de deux parties distinctes : l'éclairage de la scène proprement dite et l'éclairage des acteurs. Le premier éclairage sert bien aussi en partie au second, mais sa première utilité va directement aux toiles, aux châssis, etc.; le procédé peut être plus ou moins varié, mais il doit avant tout être établi de façon qu'aucune lumière ne soit aperçue du public. Ces lumières sont donc disposées sur des herses, espèces de lignes éclairantes munies de réflecteurs et cachées derrière les bandes d'air et les frises, ou bien sur des portants, espèces de perches ou d'échelles cachées derrière les châssis ou feuilles de décoration. Les châssis et les frises étant mobiles et changeant de place, les herses et les portants d'éclairage doivent également être mobiles, ce qui se fait facilement au moyen de tuyaux de raccords en cuir

ou en caoutchouc qui partent des conduits de gaz pour arriver aux appareils d'éclairage.

Comme tous les plans des décors doivent être éclairés, il en résulte qu'on doit installer les herses et les portants à tous les plans, et comme on doit éclairer aussi les décorations en tout ou en partie, les herses doivent avoir toute l'étendue des toiles, quitte à n'être allumées qu'en partie; enfin, comme il est indispensable que la coloration de la lumière puisse être modifiée suivant les effets que l'on veut produire, il faut que tous les appareils soient munis de verres de diverses nuances et propres à changer la qualité des feux.

A l'aide d'appareils provisoires et détachés, on peut éclairer encore d'autres portions du théâtre, les praticables ou les terrains, on peut concentrer la lumière sur un point ou sur un autre, on peut enfin compléter l'installation générale des herses et des portants: de cette façon on peut à peu près produire tous les effets, et l'éclairage de la scène est constitué.

Ce sont les décorateurs qui indiquent surtout les emplacements à donner aux divers engins et qui règlent la quantité de lumière à produire, car cela est de la plus grande importance pour l'aspect des décorations; des ombres portées maladroitement sur les toiles ou les châssis retirent toute illusion, et des bouquets d'éclairage mal disposés atténuent ou exagèrent les qualités des tons des peintures. L'art de l'éclairage scénique est donc intimement lié avec l'art de la décoration scénique, et l'on ne saurait prendre trop de précautions pour l'installer convenablement. Il est pourtant inutile d'indiquer ici comment s'opère cette installation : on ne met en œuvre que des moyens

simples et pratiques qui ne dégagent aucune théorie particulière et qui, dès lors, ne rentrent pas dans le cadre de raisonnements que je me suis tracé.

Concurremment avec cet éclairage typique, ces lumières de fond, vient s'ajouter depuis quelques années un autre mode d'éclairage assez fréquemment employé, surtout dans les grandes mises en scène ou dans les ballets : l'éclairage électrique, dont la lumière puissante offre parfois de très-grands avantages et de très-grandes ressources. Cependant on est souvent porté à abuser de ce moyen qui, s'il produit des effets étranges et caractérisés, nuit aussi à la simplicité d'aspect des décors et des masses, et est en désaccord avec les parties environnantes qui ne sont pas atteintes par cette lumière ; c'est un auxiliaire très-précieux, mais qu'il faut savoir ménager à propos. Au surplus chaque jour cet éclairage appliqué au théâtre est modifié suivant le but qu'il doit atteindre ; on en tamise les feux, on les colore diversement, on les rend sourds ou intenses, et grâce à ces modifications intelligentes, on devient maître du foyer lumineux et des rayons qui s'en échappent.

C'est ainsi qu'au moyen de verres *ad hoc* et de foyers divisés, on obtient dans certains cas une lumière diffuse qui éclaire tout le théâtre et qui, bien que venant du haut, n'a pas de sécheresse et ne produit pas de fortes ombres parce que la rampe éclairant du bas donne des reflets qui ne pourraient exister sans elle; mais cette lumière diffuse qui paillette et miroite ne peut être employée que pendant quelques instants ; elle fatigue un peu les yeux, elle paraît un peu étrange et fantastique ; c'est la lumière d'un conte de fée, ce n'est pas celle de la vie humaine ; elle est à sa place

dans les ballets qui ne sont qu'une espèce de rêve, dans quelques œuvres légendaires, mais elle retirerait toute illusion si elle était employée dans les œuvres qui s'attachent seulement aux sentiments et aux passions des hommes.

En résumé toutes les lumières peuvent être facilement employées pour l'éclairage de la scène, toutes les directions des feux peuvent être mises facilement en usage, lumières électriques, lumière Drumont, gaz hydrogène ou oxydrique, huile ou feux de bengale, rayons venant du haut ou du bas, de droite ou de gauche, de devant ou de derrière; il ne s'agit plus que de choisir ce qui convient le mieux, et c'est affaire du directeur, du metteur en scène, du décorateur ou du maître de ballet; l'architecte n'a plus rien à voir à tout cela et il n'est plus responsable des effets produits et des résultats obtenus.

Mais il n'en est pas tout à fait de même pour l'éclairage des acteurs; là les feux ont moins de variété et les directions sont moins facultatives. Je parle bien entendu dans ce cas de la lumière ordinaire, de celle qui éclaire les acteurs placés au premier plan, de celle enfin qui ne se rapporte pas à des conditions scéniques particulières et qui, tout au contraire, n'a pour but que de rendre visibles les mouvements et les expressions des artistes. Cette lumière est dans tous les théâtres régulièrement produite de la même manière, c'est-à-dire au moyen d'une rampe lumineuse installée au niveau du plancher de la scène et au devant du *proscenium*. Cette unanimité d'emploi est déjà un indice précieux de la bonne installation de ce système, car on a fait tant d'essais sur tant de choses que si l'on eût pu trouver mieux que la rampe, on l'aurait tout au

moins essayé sinon adopté. S'il en est autrement, c'est que les gens pratiques ont reconnu qu'ils auraient troqué leur cheval borgne contre un aveugle, et que les idées des inventeurs n'étaient que rêveries et impossibilités.

Et cependant les critiques ne manquent pas; chaque jour elles se font encore entendre, et parmi ceux qui me liront combien peut-être s'y sont associés! Ce que l'on reproche principalement à la rampe, c'est qu'elle éclaire les acteurs par en bas, tandis que si l'on adoptait une lumière venant du haut avec de puissants réflecteurs ou bien même venant de portants placés à droite et à gauche de l'ouverture de la scène, cela modifierait la place des ombres qui seraient ainsi bien plus logiques et naturelles.

Oui, je le sais, cette critique et cette remarque ne sont ni rares ni nouvelles; chacun a fait à ce sujet ses petites observations et son petit cours d'esthétique sans cependant trouver un moyen pratique qui pût remplacer avantageusement cette rampe si souvent attaquée. Quant à moi, je déclare tout de suite que je considère toutes ces critiques comme mal fondées et paradoxales, et que, même trouvât-on un moyen facile de changer la place du foyer principal de l'éclairage des acteurs, il faudrait mieux encore s'en tenir à la rampe dont les défauts peuvent être corrigés (le défaut de causer des incendies et qui n'existe plus lorsque comme à l'Opéra actuel on adopte la rampe à flammes renversées), dont les défauts, dis-je, peuvent être corrigés, mais dont les qualités ne sauraient être remplacées.

D'abord cette querelle faite à tout propos sur l'éclairage par en bas au point de vue rationnel, est un

thème banal qui n'est que spécieux et qui n'a pas sa raison d'être. Au théâtre où tout est convention il est aussi naturel d'éclairer les acteurs par en bas qu'il est naturel de chanter pour peindre ses passions. Il n'est pas rationnel de parler en vers, de dire un couplet au milieu d'une harangue, de danser ou de mimer pour exprimer ses sentiments lorsque la parole ne vous fait pas défaut, et les *a parte*, et les monologues, et les changements à vue, et la toile qui tombe, et tout enfin, tout n'est que convention, et c'est ce qui constitue en somme l'art théâtral. Pourquoi donc refuser à l'éclairage, qui fait partie de tout l'ensemble, d'être aussi conventionnel? Il serait fâcheux, il serait regrettable qu'il en fût autrement. Avez-vous remarqué l'effet choquant que produisent des fleurs et des plantes naturelles au milieu des décorations peintes? avez-vous remarqué combien les effets d'eau naturelle font triste figure près des effets d'eau de convention? Toute la question se résume à examiner le résultat; si l'éclairage fait bien, rationnel ou non, il faut le conserver; s'il fait mal, il faut le supprimer; tout est là, et la logique n'a rien à y voir.

Or il est bien facile de se rendre compte des effets que produira chaque mode d'éclairage et de se décider alors en toute connaissance de cause. Il ne peut y avoir que trois systèmes : l'éclairage latéral, l'éclairage par le haut et l'éclairage par le bas.

L'éclairage latéral doit être immédiatement repoussé; les portants et les appareils éclaireraient bien la scène, les décors, voire même les acteurs placés aux seconds plans, mais ils laisseraient dans l'ombre les acteurs du premier plan qui sont plus avancés dans la salle que le cadre de la scène. Les parties fuyantes des

joues, les contours extérieurs du corps seraient seulement éclairés, tandis que la face serait toujours dans une pénombre, si ce n'est dans une ombre, qui empêcherait de voir la physionomie de l'acteur.

On pourrait remédier à cet effet en reculant le *proscenium* jusqu'au niveau de la bordure de la scène; mais on perdrait à cela une grande puissance pour l'émission de la voix, on y perdrait surtout l'espèce d'intimité qu'il est nécessaire d'établir entre l'acteur et le spectateur. Il est utile à l'artiste de se sentir proche de ses auditeurs: c'est cette communication, ce voisinage qui le soutient, l'encourage et fait passer toute son âme dans son jeu. Plus éloigné de la salle il est seul, affaibli; voyant moins bien, il se croit moins bien vu, et son rôle se ressent de cette espèce d'isolement.

Il faut dire encore que si l'acteur, assez reculé même pour pouvoir être éclairé, était d'un côté de la scène, de grandes ombres fortes et prononcées accuseraient trop le côté de son visage opposé au portant, et que s'il était au milieu, la lumière deviendrait trop diffuse pour l'éclairer suffisamment; aussi les appareils latéraux bons et utiles dans certains cas pour l'éclairage des seconds plans et des décors, sont inadmissibles pour l'éclairage des premiers sujets placés toujours ou presque toujours près de la rampe.

L'éclairage fait par des réflecteurs venant du haut de la salle et projetant leurs rayons sur la scène serait peut-être encore moins admissible. Non-seulement de cette façon il serait impossible d'éclairer l'acteur tout seul sans éclairer la scène et les décors, ce qui serait un obstacle à bien des effets décoratifs, mais encore les ombres projetées par les arcades sourci-

lières, la saillie du nez et celle du menton, empêcheraient l'éclat, la vue des yeux et nuirait à l'expression souriante de la bouche. Le regard deviendrait terne et masqué, les dents resteraient dans l'ombre et n'offriraient plus ces points scintillants qui avivent le sourire des danseuses, et de plus les jambes de celles-ci, obscurcies par l'ombre portée des jupes, perdraient leur fermeté d'aspect.

Il faut donc repousser complétement l'éclairage par en haut, qui, si la scène se passe dans un appartement, est tout aussi faux que l'éclairage par la rampe et qui n'apporterait que les rides, l'ombre et la dureté au lieu d'apporter la jeunesse, la lumière et la grâce.

Quant à la rampe c'est, tout autre : à peine, lorsque la tête est renversée, une demi-teinte se voit-elle sur l'arête du nez et sur le haut du front, et encore les reflets donnés par le lustre atténuent bien cette teinte légère; mais le reste du visage est lumineux et éclatant, les yeux étincellent, les dents brillent, les jambes s'éclairent, le sein se modèle et prend de l'ampleur, puis surtout vient la jeunesse apparente qui permet aux acteurs déjà marqués de continuer leurs rôles d'amoureux. L'expérience est facile à faire : en mettant une lumière au-dessus de la tête, les rides s'accentuent, le luisant des cheveux déforme le crâne, les dents jaunissent, le regard s'éteint, l'expression est celle que donnent les portraits photographiés éclairés par le jour d'en haut; on vieillit enfin; la physionomie a plus de caractère peut-être, mais moins de grâce. En mettant cette lumière au-dessous du visage, les rides disparaissent ou s'atténuent, les cheveux se découpent, les dents brillent, les yeux s'allument et le printemps vient remplacer l'hiver. Laissons donc à nos artistes

ce puissant moyen de nous charmer, c'est un des côtés importants de l'art théâtral; laissons les utopistes et les discoureurs chercher à enlaidir les acteurs et les actrices, et lorsque nous avons un moyen éprouvé depuis longtemps, d'un effet certain et aimable, gardons au moins au théâtre cette jeunesse et cette beauté qui, si elles ne sont pas réelles, ont au moins l'aspect de la réalité.

CHAPITRE XVI.

SERVICE DES DÉCORATIONS.

Il est bien évident que sous certains rapports il serait désirable que les ateliers de peinture où s'exécutent les feuilles de décoration et les toiles de fond, que les ateliers de menuiserie où se confectionnent les châssis et les praticables, et que les magasins de décors où se remise tout le matériel de la scène, fussent installés dans le théâtre même ; la proximité de ces ateliers et de ces dépôts faliciterait les emménagements, concentrerait les services, et permettrait une surveillance plus efficace et plus immédiate ; mais il ne peut guère en être ainsi. De grandes difficultés, sinon des impossibilités, se présentent, qui amènent à détacher du bâtiment principal les bâtiments annexés : difficultés de terrain, difficultés d'exécution, difficultés d'argent.

L'emplacement que doit occuper tout cet ensemble

est considérable, et il devrait même être presque illimité; les magasins s'emplissent chaque jour, et chaque jour deviennent insuffisants; les exigences de la mise en scène se développent incessamment, et augmentent le nombre des toiles et des décorations. On hésite à détruire le matériel des anciens répertoires, et les répertoires nouveaux se forment à tout instant, en accumulant de nouveaux engins, de nouvelles fermes, de nouveaux châssis et de nouveaux rideaux, de sorte que l'emplacement destiné à la confection ou au remisage de tout ce matériel est destiné fatalement à devenir un jour insuffisant. Il ne faut pas pourtant dépasser certaines limites pratiques et dans l'éventualité de l'avenir rendre impossibles les installations présentes. C'est donc assez de se préoccuper des conditions qui doivent exister pendant un certain temps, et ne pas vouloir l'impossible. La question actuelle est déjà suffisamment embarrassante.

Dans les conditions ordinaires, et pour un grand théâtre, la surface occupée par l'atelier de peintres en décors doit avoir au moins quarante mètres sur quatre-vingts, afin que l'on puisse peindre au moins deux rideaux de fond à la fois; mais il faudrait mieux encore une surface plus grande, afin qu'indépendamment des rideaux on pût peindre les châssis qui complètent la décoration des mêmes tableaux, et cinquante mètres sur cent paraîtraient être la dimension qu'il serait désirable d'avoir, soit donc environ cinq mille mètres qui devraient être affectés seulement à ce service spécial. L'atelier de menuiserie devrait avoir au moins la moitié de cette superficie, soit deux mille cinq cents mètres. Pour les magasins de décors, ils ne pourraient être convenablement installés que s'il leur était réservé



une superficie analogue, et en ajoutant à ces surfaces diverses celle de la cour indispensable aux manœuvres des chariots, puis les remises des chariots mêmes, les écuries pour les chevaux de trait, les divers dépôts des matières premières, les postes des pompiers, des concierges et des gardiens; on arriverait à couvrir au minimum un espace de plus de quinze mille mètres carrés.

Il est toujours convenu que je parle d'un théâtre de premier ordre. Mais même en mettant ces annexes en rapport avec des édifices plus secondaires, il faudrait encore compter que leur emplacement devrait être au minimum de la moitié de celui affecté au théâtre lui-même, s'il n'en était les deux tiers ou les trois quarts. On voit tout de suite que cette grande adjonction peut entraver le service même du théâtre et qu'une telle surface peut difficilement être utilisée sans empiéter sur la surface affectée au monument spécial, et si la question d'aménagement n'est pas insoluble, au moins est-elle pleine d'embarras. Il se présente de plus une autre difficulté relative aux dépenses occasionnées par cette grande adjonction. Le terrain où s'édifient les théâtres qui doivent naturellement être placés aux centres des villes, est en général d'un prix fort élevé, et il y aurait pour le plus grand nombre de cas une impossibilité à peu près réelle à dépenser une somme considérable pour un établissement, indispensable sans doute, mais qui peut néanmoins être reporté à quelque distance du théâtre. Pour éviter ce surcroît de dépenses, il faut donc chercher si l'installation pourrait se faire non plus en augmentant la surface du terrain nécessaire à l'édifice lui-même, mais en englobant les ateliers dans le bâtiment même. Mais on retombe là

encore dans des difficultés pratiques : si ces grandes salles sont établies dans le rez-de-chaussée, comme elles doivent être complétement libres, on ne pourra y disposer des points d'appui, et dès lors on ne pourra rien construire au-dessus d'elle, d'autant plus même que pour les ateliers de peinture, il est de toute nécessité que les jours viennent du haut. Quant aux magasins de décors comme ils doivent avoir une très-grande hauteur, environ quinze ou vingt mètres, cela reléguerait encore bien haut les dépendances qui pourraient être construites au-dessus d'eux, de sorte qu'en résumé cet emplacement au rez-de-chaussée sera destiné à peu près seulement au service de décoration, sans que la surface des bâtiments puisse être utilisée pour le service du théâtre, et l'on en revient ainsi à l'adjonction des terrains. Si au contraire l'installation des magasins et ateliers est faite aux étages supérieurs, il en résultera de grands inconvénients quant à ce qui touche la circulation et l'aménagement de tout l'ensemble. Il est à peu près impossible que les magasins de décors soient placés normalement à une grande hauteur au-dessus du sol, la manœuvre des châssis serait ainsi bien moins simple que si le magasin central était de plain-pied avec le niveau de la rue. L'atelier de menuisier, qui reçoit souvent de grands approvisionnements de bois, souffrirait aussi de cette élévation ; quant aux ateliers de décors, s'ils étaient installés dans les cintres, il y aurait très-vraisemblablement de grands embarras lors de la montée et de la descente des toiles et des châssis, et il faudrait sans doute prendre des chemins très-indirects et contournés pour amener le matériel de ces grands ateliers de décors à la scène, de sorte que, bien qu'en thèse générale il ne soit

pas nécessairement impossible d'installer les ateliers et les magasins dans le bâtiment même du théâtre, on ne peut guère espérer que l'installation soit complète et commode, que si elle est faite tout à fait en dehors de l'édifice central. Puis enfin, en supposant même que l'ingéniosité de l'architecte parvienne à résoudre à peu près le problème, il n'en résultera pas moins fatalement ceci : c'est que le théâtre proprement dit sera englobé, étouffé sous des constructions parasites, qui lui retireront le caractère qu'il doit avoir, et que tout l'ensemble de l'œuvre sera lourd, empâté et confus ; à moins qu'on ne préfère sacrifier à l'aspect extérieur du monument les dispositions intérieures, qui alors ne seraient plus en rapport avec leur destination.

Il paraît donc plus logique, plus pratique et plus raisonnable d'installer le service des décorations dans un emplacement où le terrain coûte moins cher, et où l'on puisse s'étendre à volonté sans nuire en quoi que ce soit au théâtre lui-même; il faudrait seulement que les voies qui relieront ensemble et les magasins et le théâtre fussent assez larges et assez directes pour que les transports pussent se faire avec facilité et sans craindre les encombrements.

Mais outre ce que je viens de dire, il est encore une autre raison, raison majeure, qui indique la séparation complète des théâtres et des magasins de décors : c'est la raison de sécurité, celle qui se rapporte à l'incendie. En effet, les toiles, les châssis, les dépôts de bois et de peinture, tout cela est fort inflammable, et si l'incendie se déclarait en un tel endroit, il serait à peu près impossible de le combattre et même de le circonscrire. C'est ce qui est arrivé il y a six ou sept ans aux magasins de décors de l'Opéra, où le feu a tout dévoré et où

les murs extérieurs sont seuls restés à peu près debout; et comme il est important, afin d'éviter et de prévenir des désastres, d'éloigner d'un théâtre toutes les causes possibles d'incendie, on doit commencer à séparer de l'édifice théâtral tous ces dépôts dangereux et à les exiler, si l'on peut dire ainsi dans des parages plus isolés et où les ravages du feu soient moins à craindre.

Quelques theâtres nouveaux n'ont pas néanmoins satisfait à ce principe de prudence, entre autres le nouvel Opéra de Vienne, et cela est selon moi sincèrement à regretter, car ce monument très-remarquable, est pour ainsi dire enseveli en quelques points sous des constructions un peu hétérogènes; de plus et surtout, il est sous la menace d'un incendie plus ou moins immédiat, plus ou moins intense, mais qui ne pourra être sans doute écarté dans l'avenir qu'au moyen d'une surveillance continuelle et d'une précaution de chaque jour.

Il ne resterait plus, ceci admis, qu'à examiner les dispositions particulières de cet établissement; mais cela dépend en somme beaucoup du terrain affecté aux bâtiments et du programme particulier imposé à l'architecte. Le point de départ de tout cet ensemble est seulement qu'il faut une grande cour centrale donnant un libre accès aux ateliers, aux magasins, et aux remises des chariots. La donnée, comme on le voit, est fort simple, elle ne comporte pas d'observations bien particulières, et cette indication très sommaire doit suffire pour se rendre compte de la disposition générale.

J'ajouterai seulement que cet établissement doit être muni d'appareils contre l'incendie, de postes de pompiers, de réservoirs, etc., puis, que les grands ateliers



puissent être facilement chauffés en hiver, que les jours du haut puissent être agrandis ou diminués suivant les cas, et que tout l'ensemble puisse être complétement isolé tout autour, non pas par de petites ruelles, qui de l'avis des gens spéciaux sont plus dangereuses encore que des mitoyennetés directes, mais bien par des rues larges et spacieuses, qui pourront permettre une manœuvre facile en cas d'incendie, incendie qui, je le répète, est toujours imminent dans un bâtiment qui contient tant de matières inflammables.

Il ne faut donc conserver dans le théâtre que le matériel destiné au répertoire courant, soit, au plus, huit ou dix pièces, et remiser, en un endroit spécial, tout le matériel général et complet. Mais ceci admis, il est utile de se rendre compte des moyens que l'on prendra pour amener au théâtre les décors qui viennent du magasin général et pour reporter au magasin général les décors qui sortent du théâtre; c'est-à-dire qu'il faut s'occuper des entrées et des sorties de tout le matériel mouvant, et voir quelles sont les conditions qui doivent être remplies.

Ce service général peut se diviser en trois catégories: les praticables, les châssis ou feuilles de décoration, et les rideaux ou toiles de fond. J'écarte tout de suite ce qui a rapport aux praticables qui peuvent presque toujours être logés dans les magasins du théâtre parce qu'ils se démontent facilement, et sont alors peu encombrants; au surplus il est évident que si l'on ménage une entrée commode et facile aux décors, cette entrée pourra naturellement servir aux morceaux des praticables, et il ne reste à s'occuper que des deux dernières catégories.

Il est certain que si l'entrée des décors pouvait avoir

lieu de plain-pied avec le sol de la rue, la besogne serait bien simplifiée, et que cette disposition devrait être toujours mise en pratique, si rien ne s'y opposait. Malheureusement il peut bien rarement en être ainsi, sauf pour des théâtres secondaires, qui n'ont guère besoin de profonds dessous. J'ai déjà indiqué, en divers endroits de ce volume, la hauteur rationnelle du niveau de la scène, de sorte qu'en suivant cette indication usuelle, le sol de cette scène sera toujours bien plus élevé que le sol des rues environnantes. Que cette élévation soit de dix ou douze mètres, qu'elle soit même seulement de six ou huit mètres, il en résultera forcément que l'entrée des châssis ne pourra avoir lieu directement et qu'il faudra d'abord élever ceux-ci avant de les introduire sur la scène. Cela pourrait se faire par une pente douce, si les dimensions du terrain le permettaient, et si la montée n'était pas trop forte. Dans ce cas, arrivés au haut de cette pente douce, les décors se trouveraient au niveau du sol de la scène, et l'introduction en serait dès lors facile. Mais dans le plus grand nombre de cas cette pente douce placée dans les bâtiments de l'administration gênerait bien des services, et serait trop étendue pour trouver facilement place. En supposant une hauteur moyenne de huit mètres d'élévation, la rampe la plus forte que l'on puisse adopter étant de vingt-cinq centimètres par mètre, il faudrait donc que la rampe eût en plan et en ligne droite un développement d'au moins trente-deux mètres. On comprend tout de suite que ce grand chemin, qui couperait en deux tout le bâtiment, serait un grand obstacle aux aménagements intérieurs, d'autant plus qu'il faudrait qu'il fût libre sur une hauteur d'au moins six ou huit mètres, afin de laisser passer fa-

cilement les châssis de décoration. Ce serait donc à peu près une tranchée pratiquée dans une hauteur de quinze mètres environ, et qui isolerait les services placés d'un côté de cette tranchée de ceux qui seraient placés de l'autre. Je ne prétends pas que dans des conditions exceptionnelles cette rampe douce ne pût être établie; mais cela se présenterait fort rarement, et il vaut mieux en théorie générale supposer que la pente est supprimée et que les décors arrivant au pied de la baie d'entrée, seront élevés directement et verticalement au niveau de cette baie. Cette élévation peut se faire par bien des moyens mécaniques : moufles, chaînes, plateaux ascenseurs, qui tous n'offrent aucune difficulté et dont le choix peut être motivé par une foule de circonstances particulières.

Une fois arrivés à la hauteur de l'entrée de la scène, les décors sont saisis par les machinistes et transportés ensuite à l'endroit qui leur est assigné. Tout cela est élémentaire, et, que l'entrée soit pratiquée sur l'arrière de la scène ou sur les côtés, le procédé est le même; il est usuel et, sans être parfait, il est tout au moins suffisant. Quelques jours d'étude pour les manœuvres premières, quelques essais pour les premières évolutions, et tout se règle, s'organise et fonctionne bien par la suite; sur ce point donc point d'embarras réels, point d'impossibilités, point même de difficultés. Mais il n'en est pas tout à fait ainsi pour l'aménagement des toiles et des rideaux de fond; ces rideaux ayant, ou tout au moins pouvant avoir des dimensions plus grandes que la profondeur de la scène, la manœuvre ne pourrait s'effectuer comme celle des châssis, qui ne dépasseront jamais 4 mètres en largeur et 12 en hauteur. Ces grandes toiles, en effet, étant

roulées sur de longues perches qui peuvent atteindre 35 mètres et plus, et leur position normale étant parallèle au mur de face, si ces toiles arrivaient par le fond de la scène, il serait indispensable qu'on leur fît effectuer un mouvement d'évolution demi-circulaire pour les placer de la position perpendiculaire de l'arrivée à la position parallèle de destination. Certes cela peut se faire au milieu du vaste espace que comprend la scène, mais il faudrait alors pour cela que cette scène fût complétement libre, afin que le mouvement giratoire pût s'effectuer sans obstacle, et encore, lorsque les toiles auraient leurs plus grandes dimensions, il y aurait parfois de grandes difficultés naturelles pour opérer la conversion.

Cet inconvénient doit être évité autant que possible, car souvent il arrive que des plantations sont faites en quelques points, que quelques praticables encombrants sont installés sur la scène, et que quelques rideaux sont descendus ou quelques fermes élevées. Si, dans ces conditions, on voulait aménager et entrer un rideau de fond, ce qui peut se présenter, il faudrait donc tout d'abord enlever les praticables, déplacer les plantations, faire fondre les fermes et charger les toiles, pour alors introduire le nouveau rideau, pour refaire après cette opération toute la besogne détruite et remettre la scène en son état primitif. Cela prendrait un certain temps, exigerait une certaine main-d'œuvre et causerait un certain trouble dans les manœuvres générales. Or, bien que tous ces inconvénients signalés ne soient pas tout à fait insurmontables, il y aurait bénéfice à les éviter. Cela peut se faire tout simplement en introduisant les longues perches dans le sens de la largeur de la scène, c'est-à-dire en pratiquant

l'entrée des toiles et des rideaux par l'un des côtés du théâtre; de cette façon, une fois ceux-ci arrivés sur le sol de la scène et à un plan quelconque, des fils enlèvent tout l'appareil et le portent à son plan défini, sans l'obliger à faire aucune évolution giratoire, et en ne dérangeant au besoin qu'une partie des plantations. Ce fait au surplus se présenterait assez rarement, car le transport du plan d'arrivée au plan définitif pourrait se faire en passant au-dessus des praticables, des terrains et des fermes ordinaires; et même, si l'entrée est pratiquée à peu près vers le milieu de la profondeur de la scène, le chemin à parcourir sera toujours assez restreint et les modifications des plantations assez sommaires.

Ainsi donc l'entrée des grandes toiles de fond devra être pratiquée sur l'un des côtés latéraux du théâtre; mais là on comprend qu'il est impossible, comme pour les châssis, d'élever du sol de la rue au sol de la scène de grandes perches horizontales, de 30 ou 35 mètres de long. Il faudrait donc, ou qu'une pente douce fût établie, ou que l'entrée eût lieu au niveau du sol de la rue, c'est-à-dire au niveau d'un des dessous du théâtre. Cela est praticable de deux façons.

D'abord la hauteur du milieu de la scène étant moins grande que celle du fond donne une élévation moins grande à franchir et, par suite, diminue la longueur et la rapidité de la pente douce; mais cela serait peu sensible si cette pente douce devait traverser encore tous les bâtiments d'administration; mais comme nous avons vu que les côtés de la scène étaient occupés par des remises de décors, où la circulation est toujours intermittente, il n'y aurait aucun inconvénient à faire passer cette pente douce au milieu d'un

de ces magasins, soit en faisant ce passage à demeure, c'est-à-dire en divisant le magasin en deux sections séparées par le couloir d'entrée des perches, soit, au contraire, en faisant seulement un passage mobile recouvert par des trappes qui s'ouvriraient suivant les circonstances. Ainsi, que l'on choisisse le premier ou le second système, la rampe douce peut être très-bien établie sans gêner aucun service, et cela surtout parce que les perches n'ayant pas de développement en hauteur, peuvent passer par une ouverture fort petite, et que la rampe peut n'avoir que très-peu d'élévation de plafond. Si cette élévation pouvait être bien plus grande sans rien gêner de ce qui se trouve au-dessus, on pourrait alors au besoin profiter de cette entrée pour introduire aussi sur la scène les feuilles de décoration.

Quant à l'entrée directe dans les dessous de la scène, cela n'offre aussi aucune difficulté ; une petite porte de dimension restreinte, permettant seulement à deux hommes de passer de front en tenant la perche sur leurs épaules, suffira pour introduire directement le rouleau dans le dessous placé au niveau du sol extérieur.

Il ne s'agit plus que de se décider pour l'un ou l'autre système, qui tous deux ont des avantages qui militent en leur faveur, et de petits inconvénients avec lesquels il faut compter. La pente douce arrivant directement sur la scène ne touche en rien aux équipements des dessous, et l'entrée et la sortie des décors peuvent se faire indépendamment de toute manœuvre du plancher. Et là il y a certes avantage, mais la montée par une rampe douce est parfois assez fatigante pour les hommes, et lorsque la manœuvre se répète assez sou-

vent et avec une certaine continuité, il en résulte quelque fatigue. C'est affaire de bras et de repos, je le sais, mais enfin ce léger inconvénient devait être signalé.

Par le système d'arrivée au niveau de l'un des dessous du théâtre, il n'y a pas ce reproche à faire. La manœuvre est horizontale et, par suite, plus simple et plus facile; mais pour remonter alors les toiles du dessous au niveau de la scène, il faut d'abord débarrasser en entier la grande rue d'arrivée, puis élever ensuite la perche au moyen de fils; cela est encore très-facile, surtout la dernière évolution qui peut se faire par des moyens mécaniques; mais la nécessité de laisser la rue d'entrée complétement libre, lors de l'arrivée ou de la sortie du rideau, peut quelquefois amener à des sujétions plus ou moins nuisibles.

Tout cela n'est pas bien grave, mais encore faut-il chercher à éviter tous ces petits défauts. Le mieux à faire, ce me semble, ce serait d'avoir à sa disposition les deux modes d'entrée, soit côte à côte, soit, mieux encore, superposés : cela serait de la plus grande facilité d'exécution au moyen de la mobilité d'une partie de la rampe douce, et comme en résumé c'est la pratique de chaque jour qui doit être consultée, il est bon de ménager les moyens de modifier facilement des dispositions, qui ne sont pas dès l'abord rigoureusement imposées; et c'est surtout pour permettre cette étude pratique, que je pense que la double entrée peut avoir de grands avantages.

Maintenant je dois dire que le transport de ces grandes et longues pièces est toujours assez long et assez difficultueux, non pas seulement pour l'entrée au théâtre et pour la sortie, mais encore et surtout

peut-être pour le transport et les aménagements au magasin central. Aussi est-il bien de les changer de place le moins souvent possible, et de conserver dans le théâtre même les rideaux ou toiles dont on prévoit un emploi plus ou moins prochain. C'est pour cela qu'il est utile d'installer sur le mur de fond de la scène des espèces de grands rayons ou étagères qui peuvent remiser toutes ces grandes toiles. Avec cinq ou six étages semblables, munis de casiers et de potences de support, on peut facilement remiser les rideaux d'au moins cinq ou six pièces, outre les toiles suspendues, et ce n'est dès lors que dans le cas de représentation d'ouvrages nouveaux que l'aménagement doit avoir lieu, ce qui le simplifie beaucoup en en diminuant la fréquence.

Il y a encore un autre genre de montage auquel il faut penser. C'est celui qui a rapport aux chevaux qui doivent paraître sur la scène; mais là il n'y a pas de principes bien définis; que ce soit des rampes douces, des bascules ou des ascenseurs, cela dépend du terrain et de la facilité d'agencement de ce service, et pourvu que l'élévation se fasse régulièrement et sans encombrement, cela suffit; au surplus, l'entrée des châssis peut s'agencer au besoin pour que le plateau qui porte les feuillets de décoration puisse, à un instant donné, être utilisé pour l'ascension des chevaux qui pénétreraient alors sur la scène par l'entrée destinée ordinairement aux décors. Mais, je le répète, il ne peut y avoir à ce sujet que des données générales et non pas d indications précises; c'est à l'architecte à combiner cette obligation, comme il combine toutes les autres, au moyen de l'étude raisonnée du programme et des agencements pratiques.

CHAPITRE XVII.

ADMINISTRATION ET SERVICES DIVERS.

Il serait oiseux de s'occuper spécialement de tous les services de détails qui concernent la scène et l'administration. Le tout se compose d'une multitude de pièces qui n'ont pas de caractère bien particulier, et qui ne provoqueraient aucune discussion ni n'amèneraient à aucune théorie. Néanmoins, si je ne veux pas étudier chaque service en particulier, il me paraît qu'il ne serait pas sans intérêt d'énoncer au moins tout ce qui en fait partie, cette énumération devant, je pense, aider dans la formation d'un programme défini, et compléter par suite ainsi l'étude générale que j'ai entreprise sur les théâtres.

Cette besogne me sera facile : je n'ai pour ainsi dire qu'à transcrire le programme qui a été remis aux concurrents, lors de la rédaction des projets du nouvel Opéra. Ce programme, que naturellement j'ai dû suivre

de point en point, et qui avait été dressé par M. Martin, alors secrétaire général du théâtre de l'Opéra, avec la collaboration de M. Royer, alors directeur, est parfaitement étudié et élucidé, et je ne serais pas étonné que de tout ce volume ce fût ce programme qui intéressât le plus.

Il va sans dire que je laisse de côté toutes les parties que nous avons déjà étudiées en détail et dont le programme est par suite nettement tracé, et que je ne m'occupe que de la portion qui fait l'objet de ce chapitre.

SERVICES DIVERS SE RATTACHANT AUX DÉCORATIONS, USTENSILES ET ACCESSOIRES.

1. — Magasin des accessoires. Il est nécessaire qu'un dépôt des accessoires courants soit installé dans le voisinage de la scène, mais le magasin général doit avoir une très-grande surface; la surface du dépôt devra être d'environ 200 mètres.

On devra annexer à ce magasin :

1° Un petit atelier pour l'entretien des accessoires. Lequel comprend de menus travaux de menuiserie, de serrurerie, ferblanterie, peinture, dorure, cartonnage, couture, etc., mais tous exécutés par le préposé aux accessoires et son aide, et par une couturière; en tout 3 personnes au plus.

2° Un vestiaire et le dépôt des costumes des ustensiliers qui doivent paraître en scène, 8 hommes environ.

2. — Le magasin du tapissier de la scène doit être établi dans les mêmes conditions et comprendra :

1° Un magasin voisin du théâtre (50 à 60 mètres carrés); 2° un petit atelier, bien aéré, éclairé par la lumière du jour et, s'il est possible, ouvert sur une petite cour pour deux ou trois ouvriers et autant d'ouvrières (15 à 20 mètres carrés); 3° un magasin de réserve qui peut être placé dans les combles, mais facilement accessible (100 à 150 mètres carrés).

3. — Le magasin du fontainier et des appareils hydrauliques des décorations, doit être à proximité du théâtre, plutôt au-dessous qu'au-dessus.

4. — Deux cases, une de chaque côté, pour le dépôt des appareils d'éclairage : portants, rampes, herses, tuyaux, etc.; ces dépôts doivent avoir leur plafond élevé, la plupart des appareils devant y être placés verticalement; mais ils n'ont pas besoin d'une grande superficie, 10 à 12 mètres carrés suffisent pour chacun, sauf à disposer à un étage supérieur ou dans le sous-sol, à l'abri de l'humidité toutefois, un magasin plus grand pour les appareils de réserve.

5. — Le laboratoire de l'artificier et le dépôt de ses ustensiles et de son matériel (20 mètres carrés). Ce laboratoire doit être voisin du théâtre pour diminuer le danger qui résulte du transport des matières inflammables, des pièces d'artifice, ou de leurs débris dans les corridors.

Il doit être, autant que possible, à l'abri du feu et placé de telle sorte qu'en cas d'accident, l'effet de l'explosion se produise au dehors.

6. — Le laboratoire du physicien.

Ce laboratoire peut être placé dans les combles; cela facilite l'évaporation des vapeurs délétères provenant des acides, mais, autant que possible, près du théâtre, afin de diminuer le parcours des fils électriques.

Ce laboratoire comprend :

1° Une pièce principale, de 15 à 20 mètres carrés, pour la pile et les manipulations qu'elle exige; 2° un cabinet pour le physicien et pour le dépôt de ses instruments (11 à 12 mètres carrés); 3° un petit dépôt facilement accessible pour les acides, les métaux, le charbon, etc.

7. — Le chef machiniste aura son cabinet voisin du théâtre, mais facilement accessible du dehors. Il doit avoir près de lui :

8. — Le sous-chef machiniste.

9. — Le chef de l'éclairage.

Qui auront chacun un petit cabinet.

10.— Dans les dépendances du théâtre on devra trouver, autant que possible aux étages correspondants à leurs postes respectifs, les cabinets des brigadiers machinistes du cintre du théâtre et des dessous, division rationnelle qui sera toujours conservée quel que soit le système de machinerie qui sera employé.

11.— Pour les ouvriers machinistes, au nombre de 60 environ, il faut une salle commune avec une armoire pour chacun, ou une salle particulière dans les étages élevés pour les ouvriers du théâtre et du cintre, et une autre dans les étages inférieurs pour ceux des dessous.

12. — Les lampistes auront leur poste dans le voisinage du magasin de leur service dont nous parlerons plus loin.

SERVICE DE LA SCÈNE ET DE L'ADMINISTRATION.

1. — Cour de l'administration.

Il y aura au centre des bâtiments destinés à l'administration une cour avec galerie couverte au devant de l'une des façades ou mieux sur trois ou quatre.

2. — Il y aura sous la galerie de la cour trois entrées : une pour l'administration et ses bureaux, une donnant accès au théâtre pour les choristes, machinistes, comparses, etc., et une pour les artistes du chant et de la danse.

3. — En communication libre avec la voie publique, près du concierge et communiquant avec les localités affectées au théâtre, une grande salle basse ou galerie extérieure, où, une heure avant l'ouverture, les comparses et les ouvriers de toute profession puissent se réunir et attendre l'appel des chefs de service. Cette salle doit contenir au moins une centaine de personnes.

Direction de la scène.

4. — La direction de la scène est le centre autour duquel gravitent les autres services qui tous ressortissent plus ou moins des régies du théâtre. Elle doit être en communication facile avec la scène et ses dépendances, avec les foyers, avec les magasins de costumes et autres, et à portée des bureaux de la direction, avec lesquels elle a des rapports fréquents et où les régisseurs doivent se rendre promptement quand ils y

sont appelés. Il faut enfin qu'elle ait un accès facile de l'extérieur.

La direction de la scène comprend :

1° Une antichambre où se tiennent les avertisseurs;

2° Le cabinet du directeur de la scène;

3° Le bureau de la régie du chant (2 employés);

4° Le bureau de la régie de la danse (2 employés);

5° Une porte pour les surveillants du théâtre (3 hommes).

Loges des artistes.

5. — La division des dépendances de la scène en deux sections affectées aux deux genres, chant et danse, qui paraît indiquée par la nature des choses, ne peut être aussi absolue qu'on pourrait le penser. Plusieurs services importants se rattachent aux deux genres : le service du chant et celui de la danse ne s'exercent pas dans les mêmes conditions, le personnel de chaque genre n'a pas les mêmes besoins et il est organisé différemment. Aussi, l'idée assez naturelle au premier aspect, d'affecter un des côtés de la scène à chaque catégorie, est malaisée à mettre en pratique et répond mal aux besoins du service.

Les loges des artistes du chant doivent être aussi rapprochées que possible de la scène et être au même étage au moins pour les premiers sujets. Le service de la danse peut, au contraire, être installé à une plus grande distance du théâtre et à un autre étage, de sorte qu'au lieu de la division en deux sections sur le plan, c'est la division par étage qui paraît devoir être préférée.

Mais il est convenable et conforme aux exigences du service d'affecter un côté aux hommes et un côté aux femmes à chaque étage.

Chaque loge d'artiste doit comprendre :

1° Une entrée qui l'isole du corridor commun;

2° La loge proprement dite ayant 10 à 12 mètres carrés; un peu plus pour les premiers sujets et surtout pour les premières danseuses, qui s'exercent dans leur loge.

3° Un cabinet pour les costumes.

Les principales loges doivent avoir une dimension qui permette à l'artiste de se voir entièrement dans une glace placée sur une des parois, afin de juger de l'effet de ses costumes et de ses gestes.

Chaque loge doit pouvoir être chauffée promptement au degré très-variable qui convient à chaque artiste, soit par une cheminée, soit par un appareil de chauffage, gaz, circulation d'eau ou de vapeur.

6. — Voici sous le bénéfice des observations qui précèdent les besoins des divers services de la scène.

PREMIÈRE SECTION. — CHANT.

Sujets hommes.

1° Premiers sujets, 12 loges;

2° Remplaçants ou doubles, 12 loges;

3° Un dépôt de costumes (25 à 30 mètres carrés) au centre des loges et en facile communication avec le magasin central de l'habillement;

4° Un poste pour les habilleurs (4 ou 5 hommes) doit être annexé à ce dépôt;

5° Le poste du coiffeur avec un cabinet pour le dépôt des perruques.

Sujets femmes.

6° Même service que pour les hommes.

Chefs.

7° Le cabinet du premier chef de chant;

8° Un cabinet pour le chef adjoint et le répétiteur. Chacun de ces cabinets aura la dimension d'une petite loge; un piano droit, un petit bureau et quelques siéges en composent tout le mobilier.

Chœurs.

9° Le cabinet du chef de chant, directeur des chœurs;

10° Un cabinet pour le sous-chef et le répétiteur.

Mêmes dimensions que les cabinets des autres chefs du chant.

Choristes hommes.

11° Une seule grande loge ou deux ou trois pour le service de 60 choristes titulaires.

Chaque choriste doit avoir pour s'habiller et suspendre ses costumes une logette ou stalle d'environ un mètre de profondeur sur une largeur à peu près égale.

La meilleure disposition pour le service consisterait en deux salles contiguës communiquant par une large baie ayant chacune une entrée distincte et divisée, par des cloisons basses de menuiscrie, en compartiments de grandeur convenable.

Les passages entre les stalles doivent être larges et faciles et l'espace libre doit être suffisant pour que les choristes y soient à l'aise pendant les entr'actes. Cela exige pour 60 choristes une superficie d'environ 200 mètres carrés.

A l'Opéra, où les loges des chœurs sont beaucoup trop étroites, il y a 2 mètres 70 par personne.

12° Deux loges de coryphées (chacune 2 ou 3 personnes).

13° Une loge pour 10 enfants de chœur;

14° Un dépôt de costumes, aussi rapproché qu'il sera possible de la principale loge des chœurs et en facile communication avec le magasin central de l'habillement (30 à 40 mètres carrés).

15° Une grande loge ou salle pour 30 choristes supplémentaires (service extraordinaire et éventuel, pouvant par conséquent être plus éloigné du théâtre et plus étroitement installé que le service ordinaire).

Choristes dames.

16° Une, deux ou trois loges pour 50 choristes.

17° Deux loges de coryphées (chaque 2 ou 3 dames).

18° Un dépôt de costumes (30 à 40 mètres carrés). Mêmes observations que ci-dessus.

Les loges des choristes femmes doivent être disposées comme celles des choristes hommes et comme elles

divisées par des cloisons de menuiserie en stalles ou compartiments individuels, mais il conviendrait que pour les femmes ces compartiments fussent un peu plus larges que pour les hommes, 1 mètre 20 par exemple au lieu de 1 mètre.

DEUXIÈME SECTION. — DANSE.

1° La loge du premier maître de ballets.

2° La loge du deuxième maître de ballets et de l'inspecteur.

Sujets hommes.

3° Mimes et danseurs de premier ordre, six loges.

4° Doubles et danseurs de second ordre, six ou huit loges.

5° Un dépôt de costumes (quinze à vingt mètres carrés).

6° Le poste des habilleurs (quatre hommes).

7° Le poste du coiffeur.

Sujets dames.

8° Premières danseuses, quatre loges.

9° Deuxièmes danseuses de premier ordre, huit loges.

10° Deuxièmes danseuses de deuxième ordre, douze loges.

11° Un dépôt de costumes (vingt-cinq à trente mètres carres).

12° Le poste des habilleuses (six femmes).

13° Le poste du coiffeur.

14° Le poste du chausseur (trois ou quatre personnes).

CORPS DE BALLET.

Hommes

15° Une loge pour huit danseurs coryphées et mimes (ou deux loges de quatre places).

16° Une loge de huit danseurs composant le premier quadrille.

17° Une loge de huit danseurs composant le deuxième quadrille.

18° Une loge de seize élèves danseurs composant le troisième quadrille.

Le premier et le deuxième quadrille pourront être réunis en une seule loge.

Les loges des artistes de ballets doivent avoir, toute proportion gardée, les mêmes dimensions que celles des choristes hommes et, comme celles-ci, être divisées en stalles par des cloisons. Ces compartiments doivent être un peu plus grands pour les danseurs coryphées, et former pour chacun une espèce de petit cabinet.

19° Une loge pour douze élèves enfants (service extraordinaire et éventuel, et pouvant, par conséquent, être plus éloigné du théâtre que le service ordinaire).

20° Un dépôt de costumes placé, autant que possible, au centre du groupe des loges et en communication facile avec le magasin central de l'habillement (vingt à vingt-cinq mètres carrés).

Femmes.

21° Une loge pour seize danseuses coryphées (ou mieux deux loges de huit places).

22° Une loge pour seize danseuses composant le premier quadrille.

23° Une loge pour seize danseuses composant le deuxième quadrille.

24° Une loge pour seize élèves danseuses composant le troisième quadrille.

Comme les choristes, les danseuses des ballets doivent avoir chacune un compartiment séparé, et pour les coryphées il faudrait que ce compartiment fût assez grand pour former une sorte de cabinet de toilette fermé par un rideau (environ un mètre cinquante centimètres multiplié par un mètre cinquante centimètres).

Nous ne demandons cette disposition que pour les coryphées afin de ménager l'espace, mais il serait très-désirable que toutes les loges communes des femmes et même des hommes fussent assez grandes pour qu'on pût l'adopter généralement.

25° Une loge pour seize à vingt petites élèves (enfants) employées accidentellement et pouvant, par conséquent, être plus éloignée du théâtre.

26° Un dépôt de costumes placé le plus près possible du groupe de loges affecté au service des danseuses des ballets (vingt-cinq à trente mètres carrés).

Figurantes.

Les figurantes, dites *marcheuses*, parce qu'elles ne dansent ni ne chantent, auront leurs loges plutôt du côté de la danse à laquelle leur emploi se rattache plus directement, que du côté du chant; leur nombre réglementaire est de dix-huit, compris deux écuyères; il est souvent porté à vingt ou vingt-quatre, et peut accidentellement s'élever à trente. C'est sur ce dernier nombre qu'il faut baser les dimensions des pièces affectées à leur usage.

Il faut une grande loge pour trente femmes, ou mieux, une loge pour vingt, et une autre contiguë pour dix.

Plus, un dépôt spécial de costumes (quinze à vingt mètres carrés).

Le tout dans les étages supérieurs, s'il n'y a pas de place plus près du théâtre.

Nous ne demandons pas pour les figurantes des compartiments aussi spacieux que pour les danseuses, mais il faudrait au moins une stalle de quatre-vingts centimètres à un mètre de largeur chacune.

Dans le service de la danse comme dans celui du chant, les habilleurs et habilleuses des chœurs se tiennent dans les loges communes. Ils en augmentent, par conséquent, le personnel, mais il n'est pas besoin, comme pour les habilleurs des sujets, d'un poste particulier.

Comparses.

Les comparses sont ordinairement au nombre de quarante à cinquante; pour beaucoup d'ouvrages ce nombre est de quatre-vingts à cent, et pour quelques-uns, *la Juive* par exemple, il s'élève à cent cinquante.

Il faudra pour ce service :

1° Une loge commune pour cinquante ou soixante comparses à proximité du théâtre.

2° Une loge semblable, mais pouvant être plus écartée ou à un étage supérieur, puisqu'elle servira seulement lorsqu'il faudra plus de soixante comparses.

3° Enfin une troisième loge de même étendue dont on ne se servira que lors des représentations d'ouvrages à grand spectacle.

Chaque comparse doit avoir pour lui et ses costumes une stalle de soixante-dix à quatre-vingts centimètres de largeur sur cinquante à soixante centimètres de profondeur.

On doit comprendre dans le service des comparses, et autant que possible en communication immédiate avec la loge principale :

1° Un cabinet pour le chef des comparses et le sous-chef d'où ils puissent aisément surveiller la loge et y transmettre leurs ordres.

2° Un poste pour le coiffeur et le magasin des perruques, barbes, etc. (trois à quatre mètres carrés).

3° Un magasin long et étroit, une sorte de galerie



pour les armes et armures (dix à douze mètres sur deux mètres à deux mètres cinquante).

4° Un magasin de costumes soit unique (cent à cent vingt mètres carrés), soit en trois pièces annexées aux loges.

Une disposition excellente et très-désirable dans l'intérêt du bon ordre et de la surveillance spéciale qu'exige le service des comparses, presque tous externes et la plupart inconnus, consisterait à installer ce service de manière qu'il n'eût avec le théâtre qu'une seule communication large et facile, mais unique, et qu'il n'en eût point du tout avec les autres services.

Foyers des artistes.

Les foyers des artistes (différents des foyers d'étude dont il sera parlé plus loin) doivent être le plus près possible du théâtre et au même étage.

Voici les détails qui concernent ces foyers :

1° Le foyer du chant. C'est un salon élégant, mais tranquille, où dix ou douze personnes se réunissent pour causer, et où les artistes vont quelquefois répéter ou essayer un passage de leur rôle.

Le foyer actuel a six mètres sur huit mètres environ; cela est presque suffisant.

2° De chaque côté du théâtre, près de l'avant-scène et autant que possible de plain-pied avec la scène, il faut un petit foyer, une loge pour ainsi dire (dix à douze mètres carrés), pour servir aux changements de costumes précipités et offrir un refuge aux artistes qui attendent sur le théâtre le moment de leur entrée en scène (on l'a quelquefois appelé foyer de réplique).

3° Il faut aussi, près du théâtre et de la salle, un peu plus haut ou un peu plus bas, un cabinet pour le directeur.

4° On dégagerait les coulisses en réservant aux choristes un foyer bien plus simple que celui des artistes du chant, mais à peu près de mêmes dimensions (trente à quarante mètres carrés).

5° Le foyer de la danse, dont le plancher est incliné comme celui du théâtre, et qui est entouré de barres d'appui pour favoriser les exercices de danse, n'est pas seulement destiné au personnel chorégraphique : c'est un salon élégant dont le directeur fait les honneurs à tous les étrangers de distinction qui viennent visiter l'Opéra. C'est un lieu de rendez-vous et de passe-temps pour les abonnés qui ont le privilége des entrées sur la scène. Il doit être grand parce que tout le personnel de la danse s'y réunit (cent personnes au plus). Il doit avoir une décoration qui réponde à sa destination de salon de réception de l'Opéra.

Le foyer actuel de l'Opéra a huit mètres quatre-vingts centimètres sur onze mètres soixante-dix centimètres; il est un peu trop petit.

6° Il faudrait encore dans les dépendances du théâtre un foyer pour les musiciens externes qu'on emploie quelquefois au nombre de vingt à trente. Mais il ne faut pas que ce foyer soit près de la scène; il faut, au contraire, qu'il en soit assez éloigné pour que la répétition des fanfares, qui se fait ordinairement pendant le spectacle, ne trouble pas la représentation.

SERVICE DE L'ORCHESTRE.

L'orchestre occupera vraisemblablement au devant de la scène la même place qu'à présent, puisque malgré les inconvénients de cette disposition on n'en a pas encore trouvé de meilleure. L'orchestre actuel contient quatre-vingts musiciens, il devra être plus grand pour la nouvelle salle, et il sera bien d'en abaisser le sol à soixante centimètres ou à quatre-vingts centimètres au-dessous du niveau actuel.

On trouvera dans le voisinage de l'orchestre :

1° Un foyer pour les artistes, au nombre de quatre-vingt-dix; au pourtour, des armoires pour conserver les instruments.

2° Le cabinet du chef d'orchestre.

3° Le cabinet du chef adjoint.

4° Un dépôt pour la musique, les harpes, les contrebasses, etc., de plain-pied avec l'orchestre, et contigu, s'il est possible.

Le service de l'orchestre doit être placé en dehors des dépendances immédiates du théâtre avec lesquelles il ne doit communiquer que par une porte restant ordinairement fermée.

SERVICE DE LA CAVALERIE DE LA SCÈNE.

1° Une écurie pour douze à quinze chevaux.

2° Une sellerie avec un magasin pour les caparaçons et accessoires divers des harnachements.

3° Un poste pour les écuyers et palefreniers (douze à quinze hommes).

Les chevaux doivent monter au théâtre et en descendre tout enharnachés par une pente douce, les conduisant à couvert jusqu'à l'écurie.

SERVICE DES ÉTUDES.

Les foyers destinés aux études et répétitions peuvent être éloignés du théâtre, mais il faut qu'ils soient à proximité de la direction et des régies.

Le service exige :

1° Un petit foyer pour les leçons de chant.

2° Deux foyers pour les études et les répétitions des rôles (trente à quarante mètres carrés).

3° Un grand foyer ou salle de répétition. Les dimensions de cette salle doivent être telles qu'on puisse y faire, comme au théâtre, des répétitions d'ensemble et de mise en scène, soit de chant, soit de la danse. Pour cela il faut qu'elle ait une largeur égale, au moins, à l'ouverture de la scène, soit environ quinze mètres.

4° École de danse. Elle pourra trouver place dans une cour de service, au rez-de-chaussée, s'il est possible, afin que les élèves puissent se rendre aux leçons sans traverser les dépendances du théâtre.

Cette école comprendra :

1° Deux salles de danse pour vingt-cinq à trente élèves chacune, une pour les filles, une pour les garçons.

2° Une salle d'attente pour les mères des jeunes filles.

3° Une ou deux loges, ou vestiaire pour les filles.

4° Une ou deux loges, ou vestiaire pour les garçons.

5° Deux ou trois cabinets pour les professeurs.

SERVICE DES COSTUMES.

Les ateliers et le magasin général des costumes peuvent occuper les étages les plus élevés des bâtiments de l'administration. Ils doivent toutefois être aussi rapprochés que possible des loges des artistes, et communiquer avec les dépendances de la scène par un escalier large et facile.

L'ensemble du service doit comprendre ce qui suit :

Direction du service : trois pièces communiquant ensemble.

1° Cabinet du chef de l'habillement.

2° Bureau du sous-chef et d'un employé.

3° Cabinet du dessinateur. Ordinairement, une seule personne, quelquefois deux ou trois, assez grand et assez bien éclairé pour y dresser un mannequin et, au besoin, pour y poser un modèle.

ATELIERS.

Hommes.

1° Atelier des tailleurs. Pour vingt à vingt-quatre hommes en temps ordinaire, quarante et plus quand le travail presse. Surface désirable, cent quarante à cent

cinquante mètres carrés, bien éclairé, autant que possible à l'abri du soleil et assez haut de plafond pour que, pendant les veillées, l'air n'y soit pas trop vicié par la respiration des ouvriers et par les trente becs de gaz qui les éclairent.

2° Cabinet du maître tailleur, petit et réuni aux deux pièces suivantes.

3° Atelier des coupeurs. Deux ou trois personnes et un grand établi (vingt à vingt-cinq mètres carrés), séparé autant que possible du grand atelier des tailleurs par une cloison vitrée.

4° Petit depôt pour les costumes neufs en confection et non encore livrés au service.

Femmes.

1° Atelier des couturières et brodeuses (trente à quarante femmes, contre-partie de l'atelier des tailleurs).

2° Cabinet de la maîtresse coutùrière. Petit et réuni aux deux pièces suivantes.

3° Atelier de la maîtresse couturière et des sous-maîtresses couturières et coiffeuses, séparé du grand atelier par un vitrage.

4° Petit dépôt pour les robes en confection.

5° Un cabinet ayant un accès facile de l'extérieur pour recevoir, compter, délivrer et réparer le linge et la bonneterie.

Communication et circulation faciles entre les deux ateliers placés sous la direction commune du chef de l'établissement et sous la surveillance du sous-chef. Le bureau de ce dernier doit être situé de manière à

rendre cette surveillance facile et efficace. Personne ne doit pouvoir entrer ni sortir sans passer sous ses yeux.

Un réfectoire avec fourneau où les ouvriers et les ouvrières retenus par des travaux pressés puissent réchauffer leurs aliments et prendre leurs repas sans sortir.

MAGASINS.

Le magasin central des costumes comprend deux sections principales subdivisées elles-mêmes en plusieurs groupes, savoir :

- Hommes.....
  - chant
    - sujets.
    - chœurs.
  - danse
    - sujets.
    - chœurs.
  - comparses.
- Femmes.....
  - chant
    - sujets.
    - chœurs.
  - danse
    - sujets.
    - chœurs.
  - figurantes.

Il faut :

1° Deux salles à peu près d'égale grandeur (chaque cent cinquante mètres carrés environ), communiquant par une ou plusieurs baies ouvertes et subdivisées par des armoires et cloisons en menuiserie, selon les besoins de chaque service.

2° Un petit magasin attenant pour les costumes les plus précieux, les coiffures, plumes, fleurs, bijoux, etc.

3° Une salle des armes, pour cinquante ou soixante armures complètes, un certain nombre de casques et autres parties d'armures, plusieurs centaines de hallebardes, piques, lances, épées de luxe, etc.

4° Un petit atelier attenant à cette salle pour les fourbisseurs.

5° Un petit magasin pour les armes à feu, avec un établi pour l'armurier.

6° Un petit magasin bien ventilé et à l'ombre pour les fourrures.

7° Un magasin de vingt à vingt-cinq mètres carrés pour le chapelier, avec un fourneau et un établi pour la réparation et l'entretien des chapeaux.

Enfin, à l'étage supérieur, dans le comble au besoin, mais à proximité du service général de l'habillement :

8° Une salle claire et bien ventilée pour le battage et le nettoiement des costumes.

9° Un magasin pour les vieux costumes retirés du service.

Il faut encore, au même étage que les ateliers et en communication facile avec le bureau du chef de l'établissement et les ateliers :

1° Le magasin des matières premières : une pièce de trente à quarante centimètres carrés, munie d'une armoire, avec :

2° Un bureau pour le garde-magasin et un employé.

3° Un cabinet noir pour l'épreuve des habillements à la lumière.

ATELIERS DIVERS.

Pour les ateliers de peinture, de décors et de menuiserie, voir le chapitre spécial.

Ateliers divers placés dans les combles : lustrerie, cordages, matériel de bals, magasin général du tapissier, etc.

D'autres ateliers sont encore nécessaires, mais ce n'est pas dans les combles qu'ils doivent être placés; on doit trouver dans une cour voisine du théâtre :

1° Un atelier de serrurerie avec une forge;

2° Le dépôt général et l'atelier de service de l'éclairage et le poste des employés de service;

3° Le magasin et l'atelier du fumiste;

4° L'atelier du menuisier des bâtiments;

5° Le poste des balayeurs;

6° Des dépôts de combustible, de matériaux;

7° Et une remise, et même une écurie pour un cheval de trait.

MESURES DE SURETÉ.

Postes des pompiers (quinze hommes environ).
Magasin du matériel de secours.
(Voir au chapitre spécial sur l'incendie.)

ADMINISTRATION.

Les bureaux de la direction et de l'administration seront placés de manière à communiquer promptement et facilement avec le théâtre et avec tous les services. Ils seront commodément accessibles de l'extérieur et les piétons arriveront autant que possible à couvert jusqu'à leur entrée, qui sera située dans la cour principale et de manière que les voitures puissent s'en approcher aisément.

La direction comprendra :

1° Une antichambre;

2° Un petit salon d'attente;

3° Le cabinet du directeur;

4° Un petit cabinet attenant;

5° Le cabinet du secrétaire particulier du directeur;

6° Le cabinet du secrétaire général;

7° Un petit cabinet attenant;

8° Le dépôt des archives, lequel exige deux ou trois pièces, d'ensemble cinquante mètres carrés environ de surface.

Ces pièces doivent avoir des dégagements qui permettent aux fonctionnaires qui les occupent de sortir et de se rendre au théâtre et dans toutes les parties de l'établissement sans passer par l'antichambre.

Les bureaux de l'administration comprendront ce qui suit :

9° Le cabinet du chef de bureau de la comptabilité;

10° Des bureaux pour trois ou quatre employés;

11° Une salle pour les garçons de bureau;

12° Le bureau d'un inspecteur;

13° Le bureau des bâtiments et du matériel.

La caisse doit être facilement accessible à tout le personnel les jours de payement et au public tous les jours.

Le service de la caisse comprendra :

1° Une antichambre sur laquelle s'ouvrira le guichet du caissier;

2° Le cabinet du caissier;

3° Un bureau attenant pour un commis.

La bibliothèque de l'Opéra renferme une des plus importantes collections musicales qui existent. Elle possède des œuvres autographes et inédites des plus grands maîtres : leur perte serait irréparable. Toutes

les parties de chant et d'orchestre des opéras et ballets joués à l'Opéra y sont au complet et ne pourraient être remplacées, en cas de disparution, qu'avec beaucoup de dépenses et en un temps fort long, pendant lequel le service de l'Opéra serait forcément interrompu. On ne saurait donc prendre trop de précaution pour assurer la conservation de ce précieux dépôt.

Le chef d'orchestre fait prendre et réintégrer chaque jour à cette bibliothèque les parties nécessaires à la représentation. Il y a donc, sous le rapport de la facilité de ce service, intérêt à ce que la bibliothèque ne soit pas trop éloignée du théâtre. Mais il faut avant tout qu'elle soit installée en un lieu sec et à l'abri de tout danger en cas d'incendie. Superficie maximum, trois cents à quatre cents mètres carrés.

On doit adjoindre à la bibliothèque le bureau de la copie (six ou huit copistes) et le bureau du bibliothécaire et de l'archiviste.

LOGEMENTS.

Le nombre des logements peut varier suivant les intentions de l'administrateur qui construit le théâtre; il y a des raisons qui s'opposent à l'introduction d'appartements dans les théâtres ou qui militent en faveur de leur installation. D'un côté, la raison principale c'est la crainte de l'incendie; de l'autre, c'est la plus grande facilité des services. Quoi qu'il en soit, après discussion, les logements qui ont été admis dans le nouvel Opéra sont les suivants :

1° L'appartement du directeur en communication facile avec ses bureaux;

2° L'appartement du secrétaire général;

3° L'appartement du caissier;

4° L'appartement de l'architecte en communication facile avec le bureau des bâtiments. Ce bureau doit contenir deux ou trois personnes, et être à proximité des archives ou dessins intéressant la construction et la conservation de l'édifice.

Si l'on voulait installer d'autres logements, les plus importants, après ceux ci-dessus mentionnés, seraient :

1° L'appartement du directeur de la scène;

2° L'appartement du régisseur;

3° L'appartement du bibliothécaire et de l'archiviste;

4° L'appartement du chef machiniste.

Quant aux concierges, ils auront naturellement leurs logements dans le théâtre.

Tel est l'énoncé des services qui intéressent l'administration d'un théâtre de premier ordre; on voit que ces services sont nombreux et complexes, et que ce n'est pas pour l'architecte une petite besogne que de les agencer tous : c'est pourtant là sa mission principale, mission bien difficile à remplir, car il faut contenter tout le monde, en dépit de la fable de La Fontaine.

CHAPITRE XVIII.

SERVICE D'INCENDIE.

Quelques théâtres s'écroulent ou s'abandonnent par suite de vétusté; mais ce cas est néanmoins bien rare; ils périssent presque tous de mort violente. Ils sont voués aux flammes dès qu'ils sont édifiés, et un peu plus tôt ou un peu plus tard, l'incendie les consumera. M. de Pourville, dans son intéressant ouvrage spécialement écrit sur ce sujet, donne la liste de ces édifices qui ont ainsi péri, et cette liste montre bien que le feu est l'ennemi le plus à craindre. Il faut donc chercher à le combattre, non pas seulement quand il attaque, car le plus souvent la défense serait inutile, mais avant qu'il se soit montré. La déclaration de guerre sera faite fatalement du jour où le théâtre sera en exploitation, et il faut dans cette prévision ne rien négliger de ce qui peut vaincre le fléau.

Cela peut se faire de bien des manières, et il serait

fastidieux, sinon inutile, de détailler ici tous ces moyens préservatifs. Un aperçu général suffira, je pense, et permettra à chacun de se rendre compte des conditions et des précautions nécessaires pour sauvegarder les monuments.

Toutes choses égales d'ailleurs, toutes les causes de destruction étant les mêmes, tous les moyens de les prévenir étant semblables, il est bien évident que, moins l'incendie aura d'aliments combustibles, moins il sera à craindre. Il faut donc avant tout diminuer cette masse d'aliments et les réduire à leur extrême limite. Si le bâtiment est construit en bois, en toiles, en matières légères et inflammables, l'incendie se déclarera et se propagera facilement; si le bâtiment est construit en matériaux rebelles au feu, l'incendie sera plus restreint, moins imminent et le danger moins à craindre. Cela est bien simple, n'est-il pas vrai? et pourtant, malgré cette vérité si palpable, malgré les nombreuses ordonnances de police qui ont trait à ce cas spécial et qui donnent des instructions pour éviter le feu, combien de théâtres, même parmi ceux élevés plus nouvellement, qui ne présentent pas toutes les conditions dictées par la prudence! La question d'économie, celle de la durée des travaux, font quelquefois obstacle à la mise en œuvre de ces conditions; mais si le théâtre vient un jour à brûler, on reconnaîtra malheureusement qu'il eût mieux valu bâtir moins vite et dépenser un peu plus, puisque pour reconstruire le monument il faudra encore un temps nouveau et de nouvel argent. Non, ce n'est pas sur ce point important qui intéresse la durée de l'édifice que l'on doit opérer des restrictions et des réductions; il faut toujours construire comme si la construction devait

durer éternellement : il y a déjà bien assez de causes de destructions qui viendront se présenter chaque jour, sans les augmenter encore par une insouciance coupable et une légèreté irréfléchie.

Cela revient à dire qu'il n'y a qu'un moyen, un seul, de construire un théâtre avec raison et bon sens : c'est de n'employer dans sa construction fixe que des matériaux absolument incombustibles : calcaires ou silices, terres ou métaux; avec cela on sera au moins dans des conditions générales de préservation, qui seront déjà le premier et le principal obstacle opposé au feu. Pourtant il ne faudrait pas croire que ces matériaux incombustibles pussent conserver complétement tout l'édifice, si l'incendie est violent et prolongé. A la proximité des flammes ardentes, les pierres se calcinent et éclatent, les fers rougissent, blanchissent et se tordent sous leur poids; les plombs, les cuivres, les zincs se fondent ou se consument, et tout cela, sauf peut-être les briques qui résistent plus facilement à une grande élévation de température, tout cela, s'il est atteint par un grand feu, pourra souffrir en partie et se détériorer plus ou moins. Allumez une fournaise autour des pyramides d'Égypte, et vous en ferez de la chaux; mais ces phénomènes de destruction ne se produisent qu'après une certaine période de durée et d'intensité, intensité et durée qui se trouveront justement affaiblies par le voisinage et la circonvolution de ces matériaux. C'est cette propriété de s'opposer pendant un temps plus ou moins long aux ravages et à la propagation de l'incendie, qui est en somme le grand avantage des matières incombustibles, le temps étant ce qu'il y a de plus précieux et de plus important dans les opérations de sauvetage; faute de quel-

ques minutes, quelques secondes peut-être, un bâtiment peut être complétement perdu; quelques instants de répit, il peut être sauvé. Avant que les pierres se crevassent ou se carbonisent, avant que les fers se tordent ou se déchirent, on aura pu arrêter les progrès du feu et le dommage sera plus restreint.

Ainsi donc, dans un théâtre, toutes les parties qui pourront être construites de la sorte devront l'être sans exception, et le bois ne pourra être admis que lorsque l'emploi en sera formellement indiqué. En ne s'occupant pour l'instant que de ce qui se rattache au bâtiment proprement dit, on voit que, sauf les boiseries de revêtement, les clôtures des baies, les parquets et quelques cloisons particulières, tout doit être construit à l'exclusion des matières ligneuses, et comme cela peut se faire très-facilement aujourd'hui avec les ressources dont l'industrie dispose, il ne faut, pour arriver au résultat désiré, que du soin et de la réflexion.

Une des parties importantes où le bois doit être rejeté à peu près complétement, ce sont les escaliers qui servent à la communication de tous les étages; si le feu prend à ces escaliers, ces communications sont interrompues et les spectateurs sont parqués et consumés, sans pouvoir échapper au fléau; il est donc indispensable que les escaliers du public, ceux qui servent de vomitoires généraux, soient construits d'une manière incombustible. Néanmoins, plusieurs de ces escaliers peuvent ou même doivent avoir les girons de leurs marches en bois, lorsqu'ils doivent servir à des parcours hâtifs, lorsqu'ils sont destinés à tout le personnel ambulant du théâtre. Il faut que le pied soit bien sûr, et que les chaussures mordent, pour ainsi dire, sur la

surface des degrés; de plus, cette surface en bois est plus élastique, plus souple que celle des escaliers en pierre, en marbre ou en métal, et si cela a fort peu d'importance pour les escaliers que l'on ne gravit qu'une ou deux fois par soirée, il n'en est pas de même lorsqu'un service incessant doit s'y faire, comme cela arrive pour les escaliers de communication des loges entre elles, et surtout pour ceux qui sont continuellement parcourus par la foule agitée des artistes, des choristes et des comparses; cela est encore plus important peut-être pour le personnel de la danse qui doit habituer ses pieds au contact du bois avant d'entrer en scène, tout comme un instrumentiste s'habitue quelques instants à son instrument avant de le faire résonner; il est donc utile que les marches soient en bois, mais encore faut-il s'arranger de façon que ce bois ne puisse s'incendier. Je ne parle pas des moyens chimiques employés déjà pour rendre les bois incombustibles; il y a d'autres procédés plus simples, peut-être plus certains, et qui sont à la portée de tous. Cette quasi-incombustibilité peut s'obtenir en n'isolant pas e bois par-dessus et par-dessous, comme cela se pratique dans presque tous les escaliers ordinaires dont les plafonds rampants ne touchent qu'à une petite partie des marches; mais, au contraire, en mettant ces marches en contact absolu avec une maçonnerie incombustible. Alors, si l'air manque entre ce massif et le bois, l'incendie pourra tout au plus carboniser une partie de la surface ligneuse; mais cela se fera sans produire de flammes, et, par suite, sans grand danger de propagation. De plus, en cas même de carbonisation complète des marches de revêtement, la forme maçonnée qui est au-dessous restera encore à peu près

intacte, et l'on pourra au besoin descendre par cet escalier privé de sa garniture en bois, mais néanmoins quelque peu accessible; mais il va sans dire que, pour que ce massif ne s'écroule pas, il doit être soutenu par des points également incombustibles, c'est-à-dire qu'il doit être suspendu soit à des murs, soit à des limons en fer.

Il n'y a donc en principe aucune difficulté en ce qui touche le bâtiment lui-même, et, sauf quelques menuiseries légères, il peut être à peu près complétement assuré contre l'incendie. C'est déjà là un point fort important et qui doit donner toute sécurité aux spectateurs, certains qu'ils seront que si le feu se déclare dans l'édifice, l'emplacement qu'ils occupent les met à l'abri du danger. Mais si la partie fixe de la construction n'a rien à craindre d'un feu naissant et ne peut elle-même communiquer ce feu à d'autres parties, il en est autrement en quelques points, et ce sont ceux-là surtout qui sont menacés par le fléau. La scène est l'endroit spécial où le danger est toujours imminent, et où il faut redoubler de surveillance; toutes ces flammes d'éclairage qui montent des planchers aux frises, ces rampes qui sillonnent tous les plafonds, ces feux si fréquemment employés pour les effets de nuit en scène, tout cela se concentre et se développe là justement où la construction est forcément plus ou moins inflammable. Les grands dessous du théâtre, d'où le bois ne peut être totalement exclu, les châssis de décoration, les praticables, les toiles, les mâts et les échelles, tout cela est accessible au feu qui peut s'étendre avec vitesse et menacer non-seulement toutes les constructions, mais encore la vie des personnes qui agissent sur cette partie du théâtre.

C'est là le côté dangereux; c'est sur ce point qu'est toujours suspendue l'épée de Damoclès; il faut donc y porter une attention plus soutenue, une vigilance plus forte. Il faut en supprimer tout ce qui peut être supprimé en tant qu'aliment primitif, et diminuer autant que possible les causes du danger. Il faut retirer des dessous les poteaux en bois et les remplacer par des supports en fer; il faut construire les loges du théâtre non pas en bois, mais bien en maçonnerie; il faut, autant que faire se pourra, établir en métal une partie des engins mécaniques; il faut enfin ne conserver, comme matière inflammable, que ce qui sera strictement indispensable : le plancher du théâtre, quelques praticables, les châssis de décoration et toutes les toiles peintes, qui seront toujours les foyers les plus ardents et les plus fréquents d'incendie. On a bien proposé de faire les châssis en fer et en tôle découpée, puis d'enduire les toiles de substances rétives au feu; on a proposé bien d'autres choses encore, mais tout cela a bien des inconvénients dans la pratique, et, sans repousser les innovations qui pourraient se produire sur ce point, l'architecte ne doit pas trop compter sur elles, et il doit accepter comme causes persistantes d'incendie tout ce qui n'est pas actuellement possible de supprimer; mais alors la sécurité est moins grande que si le bâtiment était seul en question, et il devient nécessaire d'établir des engins de sauvetage, qui pourront être en état de lutter victorieusement contre les incendies qui se manifesteraient malgré une surveillance habituelle.

Ces engins, ces moyens, tout le monde les connaît: ce sont ceux qui sont partout employés, et ils ne peuvent varier que dans la disposition imposée par la

configuration des lieux : réservoirs supérieurs et inférieurs, colonne d'eaû montante, simple ou forcée, pompes à bras ou à moteurs, lances, échelles, éponges, enfin tout le matériel mis en usage par les sapeurs-pompiers. Cela rentre dans une catégorie un peu spéciale, et si l'architecte ne doit pas en être ignorant, il doit écouter surtout ceux qui pratiquent avec tant d'intelligence et de dévouement cet art périlleux du sauvetage. Puis à ces moyens particuliers il faut en ajouter d'autres non moins importants, ceux qui servent à enclore le feu et à le limiter : portes de fer, rideaux pleins ou à treillis, cloisons métalliques entre les magasins et la scène, fermetures incombustibles entre cette même scène et le bâtiment d'administration : tout cela cst nécessaire, indispensable ; faute d'une précaution prise, on peut avoir un sinistre à déplorer; mais ce qu'il faut encore peut-être par-dessus tout, c'est une surveillance fréquente et continuelle, de jour et de nuit, surveillance des bâtiments, surveillance du matériel, et pour cela il faut que les locaux qui servent de magasins soient facilement accessibles, que les pièces qui ne doivent pas être continuellement habitées soient munies de guichets qui en permettent la vue intérieure ; il faut que lcs colonnes montantes puissent être visitées dans tout leur parcours, que quelques ponts volants soient fixes et en métal, que l'on puisse circuler tout autour des réservoirs, il faut enfin que les communications soient larges, commodes, surtout sur les combles de l'édifice, là où les secours sont souvent le plus urgents; que les chemins, les degrés, les chenaux de ces combles soient assez larges pour que l'on puisse passer deux hommes de front au besoin, et que toutes les évolutions puissent se faire

sans qu'il y ait péril pour personne; que ces passages aériens soient assez nombreux pour qu'il y en ait toujours quelques-uns de libres, malgré les flammes qui tendent à s'élever vers les sommets, et quand tout cela sera agencé convenablement, on pourra espérer avoir alors conjuré toute chance mauvaise, et avoir délivré le théâtre du sort qui pouvait l'atteindre; et si l'incendie éclate quelque jour, il trouvera pour le combattre, non-seulement un matériel en bon état, non-seulement des moyens de sauvetage tout prêts, mais encore et surtout cette vaillante cohorte d'hommes dévoués qui, pouvant accomplir leur mission avec promptitude et sécurité, suffiront pour éteindre les flammes et conserver le monument.

CHAPITRE XIX.

ILLUMINATIONS.

L'installation d'appareils d'illumination n'est pas indispensable dans les théâtres, chacun le comprend; mais comme depuis quelques années presque tous les édifices, de quelque importance qu'ils soient, sont munis de ces appareils, il peut être utile de dire quelques mots sur ce sujet. Néanmoins, comme il n'y a pas pour ce cas particulier de règles plus spéciales aux théâtres qu'aux autres monuments, c'est au point de vue général seulement que se rapporteront les idées que je veux émettre, et de ces idées générales on déduira facilement les applications ayant un but plus déterminé.

Il va de soi que je prends le mot illumination dans le sens le plus populaire, celui qui se rapporte aux dessins de feu établis sur les extérieurs des édifices et dans des cas exceptionnels, et non les éclairages

journaliers qui n'ont pas de prétention à indiquer une fête ou une réjouissance quelconque. Les candélabres fixes, les bras ou torchères à deux anses, sont donc écartés de ces feux accidentels qui seuls feront l'objet de ce court chapitre.

Je veux l'avouer tout de suite, je regrette beaucoup les illuminations du *bon vieux temps*, les verres de couleur, les lampions, les pots de feu, les ifs et toute la kyrielle des engins pyrotechniques, aujourd'hui délaissés pour le gaz ou pour la lumière électrique. Je ne puis nier que ces derniers systèmes aient plus d'éclat que les autres, mais ils n'en ont pas le charme. La lumière est brillante et vive, je le sais, mais par suite elle est blanche ou bleuâtre, et dès lors froide et incolore.

Dans les intérieurs, les feux sont mélangés avec des appareils qui en modifient l'intensité et la tonalité; sur les extérieurs, les appareils sont supprimés, les feux seuls dominent, et cette espèce d'isolement, ou plutôt cette concentration de lumières intenses en exagère la coloration primordiale. Peut-être y a-t-il encore d'autres causes qui produisent cet effet; mais, quelles qu'elles soient, cet effet est marqué. Les lumières chaudes, dans des salles chaudes de tons, paraissent pâles et décolorées en plein air, lorsqu'elles se montrent librement sans l'intermédiaire de verres ou de cristaux. La lumière des vieux lampions, des verres remplis d'huile, des lanternes vénitiennes était au moins jaunâtre et gaie; les reflets étaient dorés, les brillants étaient discrets et adoucis. Tout cela était doux et harmonieux à l'œil; la lumière se mettait à son plan, la perspective se faisait sentir avec vérité; les ombres portées sur les édifices étaient légères et

transparentes, et il n'y avait pas jusqu'à ces panaches de fumée et de vapeurs, qui entouraient les points lumineux, qui ne fussent éclairés par une lumière douce et agréable transformant l'atmosphère en une aventurine diaphane. Puis il y avait dans cette espèce de sauvagerie de moyens, qui dérivait de la sauvagerie des procédés, une sincérité qui plaisait à la vue et indiquait la carcasse des appareils à feu. Le progrès, apporté dans l'éclairage au gaz, en permettant de faire parcourir toutes les formes par ces lignes de lumière, change le principe de la décoration, qui dès lors n'a plus la même fermeté, ni la même logique. Ce sont comme les panneaux de fonte qui se contournent insolemment dans le balcon, et qui remplacent les compositions rationnelles de la serrurerie forgée. Cela m'agace de voir éternellement ces aigles de feu qui ne sont plus que des ombres chinoises blanches sur des fonds noirs; cela m'agace de voir toutes ces lettres qui s'entrelacent, tous ces cartouches qui se dessinent toujours de la même façon tourmentée, mais en somme toujours froids, plats, faux. Puis le gaz est facilement atteint par le vent, les lumières s'éteignent ou se rallument par bouffées; la moindre rafale change l'aspect primitif et ampute une partie de l'illumination; les aigles perdent leurs têtes ou leurs ailes; les mots deviennent illisibles; les cartouches n'ont plus de silhouette, et ce ne sont plus que des lambeaux de feu qui se présentent aux yeux. Si ce changement encore offrait quelque imprévu, et diversifiait les motifs des illuminations, comme on diversifie les pièces d'artifice, on aurait au moins l'attrait de la variété! mais point: ces variations se succèdent et reviennent à peu près identiques; cela fatigue les yeux, mais ne les

distrait pas; c'est la stabilité dans l'instabilité, et l'on regrette bientôt ces bons gros verres de couleur, ces plantureux lampions qui empestaient peut-être un peu, mais qui au moins reposaient le regard, remplissaient leur office avec moins d'impatience que le gaz, et qui, lorsqu'ils s'éteignaient, n'avaient pas la velléité de ressusciter un moment, pour s'éteindre à nouveau. Le combat finissait faute de combattants; mais tous les lampions mouraient à leur poste, et n'avaient pas l'humeur petillante et capricieuse de ces petits jets émancipés, qui ne savent pas se tenir en place.

Je ne nie pas qu'au point de vue pratique l'installation des illuminations au gaz ne soit plus facile que l'antique procédé. L'entretien est plus commode, l'allumage plus simple, la main-d'œuvre plus rapide, la propreté plus grande, mais cela me touche fort peu. Ce que je demande, moi artiste ou curieux qui regarde tous ces feux de fête, c'est qu'ils me causent une agréable impression, et je n'ai pas à me soucier des moyens que l'on prend pour arriver au résultat; faites bien, je n'exige pas autre chose; je serai peut-être injuste envers vous, peut-être méconnaîtrai-je ce qui vous paraîtra le plus louable, peu m'importe! Vous voulez attirer mes regards par des ornementations brillantes; vous voulez récréer ma vue par des feux joyeux : c'est là le but, le seul, et rien ne doit y faire entrave. Vous n'avez pas de conditions imposées par des lois inviolables; vous êtes libres comme on l'est lorsque l'on compose une décoration quelconque, et j'ai le droit de réclamer que la fête soit festoyante, et que le plaisir soit plaisant. Aussi, lorsque sous prétexte de réjouissances publi-

ques, je vois établir et allumer ces grands cordons de gaz qui courent maintenant sur presque tous nos édifices, je ne veux pas savoir comment ils sont établis. Je veux seulement vous dire que tels qu'ils sont, ils me déplaisent, et qu'ils ne sont rien moins que joyeux. Ces grandes lignes brillantes et sèches font un effet déplorable et attristant; toutes les façades deviennent toutes noires à côté de ces raies de feu; les ombres sont fortes, sourdes et épaisses, le modelé disparaît; il n'y a plus de demi-teintes; le bâtiment semble bâti en carton, car tout paraît être sur le même plan; ce ne sont que des taches noires ou grises, rendues encore plus sèches par suite de l'opposition des lumières du gaz; tout cela ressemble, en somme, à une grande tenture funèbre avec des franges d'argent. Quand un cartouche brille au milieu de ce sombre ensemble, il me paraît l'écusson mortuaire du défunt; l'aspect est triste, lugubre, les trous des baies ressemblent à de grands yeux mornes, cernés de bistre; cela est étrange peut-être, fantastique si l'on veut, mais dans tous les cas ne dispose pas à la gaieté; et si c'est ainsi que l'on veut me réjouir, je demande que l'on me ramène aux carrières.

Ne m'accusez pas de paradoxe; vous tous qui pensez que plus les feux sont éclatants, plus ils doivent égayer la vue, allez seulement un soir devant le théâtre du Châtelet, regardez le piteux effet des lumières rationnelles combattues par ces lignes de gaz, regardez les façades toutes sombres, et comme couvertes d'un crêpe, et dites-moi si c'est là votre idéal de charme et d'animation; dites-moi si c'est le temple du plaisir qui s'offre à vos yeux, plutôt que le refuge des sinistres mystères!

Ah! ce qui rend gai et aimable l'aspect d'un édifice éclairé, ce ne sont pas ces lumières vives qui éclatent au milieu de l'ombre; ce sont ces points brillants qui étincellent au milieu de la lumière, ce ne sont pas les étoiles qui se détachent sur le noir firmament, « tristes larmes d'argent du manteau de la nuit, » ce sont les feux qui paillètent au milieu de la lumière du soleil. Que les façades des monuments soient d'abord dans une douce clarté, que les baies, que les ouvertures intérieures soient plus vivement éclairées afin d'indiquer déjà que c'est au dedans que les flammes jettent leurs plus nombreuses lueurs; puis ces conditions remplies, animez si bon vous semble ces façades par des points colorés et scintillants, mettez la lumière en évidence, dessinez des formes avec des feux, semez enfin les diamants de votre écrin sur ces fonds lumineux, et vous n'aurez plus ainsi de ces grandes duretés si choquantes; vous aurez des oppositions, mais non des antagonismes; et au lieu d'attrister l'œil par ces masses noires rayées de lignes éclatantes, vous le réjouirez par un ensemble clair, harmonieux, relevé de couleurs et de flammes légères et discrètes. Alors ce sera vraiment le charme, la distinction, le plaisir et la gaieté.

Défiez-vous donc de ce nouveau système qui peut très-bien réussir pour les badauds, mais non pour les délicats. Laissez ces bandes, ces lettres et ces panneaux aveuglants, pour les enseignes des cafés-concerts, des brasseries ou des bals publics; là ils sont à leur place; ils servent de réclame, c'est la queue du chien d'Alcibiade coupée par des industriels; mais lorsque vous voudrez attirer l'attention sur le monument lui-même avec goût et noblesse, adoucissez l'éclat

de ces lignes brillantes, ne les construisez pas en dehors des principes de leur logique naturelle, donnez à tout l'édifice assez de clarté pour que la masse se voie tout entière, et rejetez bien loin ces prétendues décorations pyrotechniques dont on nous accable chaque jour, et qui ressemblent à des paillettes d'argent brillant sur l'habit d'un croque-mort.

CHAPITRE XX.

ABORDS DES THÉATRES.

Un monument peut être complet, parfait même dans sa disposition, sa composition et ses détails, et pourtant ne pas satisfaire en tous points. Il peut paraître enchâssé dans des constructions parasites et envahissantes; il peut paraître grêle ou écrasé; il peut mal se présenter aux regards, et ses dégagements extérieurs peuvent être en partie obstrués. Cela ne dépend pas du monument lui-même, mais bien seulement de ses abords, du caractère architectural des bâtiments qui l'entourent, de la plantation de l'édifice et des vues qui lui sont ménagées : mettez le Parthénon au fond d'une vallée, au lieu de le placer en haut de l'acropole; ses silhouettes sont perdues, le ciel ne lui sert plus de fond; vous le dominez au lieu d'être dominé par lui; cette merveille de l'art n'aura plus son noble aspect,

et cette couronne du mont athénien perdra presque tous ses fleurons.

Il est donc de la plus grande importance que les entourages des monuments soient parfaitement étudiés; car de leur disposition dépend souvent le caractère général de l'édifice qu'ils accompagnent.

Il y a deux conditions distinctes dans cette donnée générale : la facilité des circulations extérieures, et le rapport des dimensions des édifices environnants. Mais, au point de vue de l'aspect de grandeur de l'édifice, la première condition peut ne pas exister; il y aura de graves inconvénients, mais la carcasse, l'ossature, la masse du monument pourront encore agir puissamment sur l'impression. Il n'en est pas de même pour la seconde, car les constructions avoisinantes font, pour ainsi dire, partie du monument principal, sinon comme détail, au moins comme silhouette. Il n'est pas indispensable que le caractère architectural de ces constructions secondaires soit le même que celui de la construction du grand édifice; le pittoresque peut fort bien trouver son compte dans cette diversité d'expression artistique, mais il faut qu'au moins les proportions soient conservées, et je ne dis pas seulement les proportions symétriques et étudiées, mais les proportions relatives qui dérivent des proportions absolues de chaque nature de bâtiments. C'est par cela seul qu'on arrivera à donner de l'échelle à l'édifice qu'on veut faire dominer.

Quelles que soient les dimensions que vous donniez à un monument, quelles que soient sa hauteur, son étendue, si tout l'ensemble est environné ou enveloppé par des constructions vastes et élevées, si vous l'étouffez sous une agglomération d'édifices privés ou publics

qui montent à sa hauteur et se développent autant que lui, le monument en sera tout de suite rapetissé, amoindri, et, quelles que soient ses proportions gigantesques, elles ne produiront aucun effet de grandeur, si elles ne paraissent surtout gigantesques à côté des constructions voisines. C'est là un point indiscutable, c'est encore une des mille applications de la grande loi des oppositions, et comme c'est l'opposition des masses seule qui produit l'effet de la grandeur et non celle des détails, peu importe le caractère de ceux-ci; c'est la comparaison des silhouettes qui domine tout : maisons ou baraques, murs ou magasins, si leur élévation est médiocre, si leur étendue est limitée, l'édifice qui se dressera au milieu d'eux paraîtra toujours fièrement bâti, grandement dessiné, et il satisfera déjà à une des premières exigences de l'architecture monumentale.

Cet effet se rencontre presque partout en Italie; il en était aussi de même à Paris il n'y a pas fort longtemps encore, alors qu'on n'avait pas pensé à dégager les anciens monuments et à masquer les nouveaux. Le plus grand nombre des édifices du moyen âge ou de la Renaissance étaient à demi cachés et engloutis sous des échoppes délabrées; de petites cabanes s'avançaient jusqu'aux porches noircis, des vieux pans de murs s'appuyaient contre les édifices; on ne pouvait voir ceux-ci qu'avec difficulté en levant la tête et en cherchant à passer les regards entre quelques misérables toitures vermoulues; mais, malgré ces entraves et même à cause d'elles, tous ces monuments avaient une grandeur apparente qui s'imposait aux yeux et qui agissait sur l'esprit.

C'était là, je le redis, le principe instinctif des op-

positions qui était mis en vigueur : le chétif rendant le fort plus puissant, le petit rendant le haut plus élevé, l'aminci rendant le large plus ample. Petites ruelles étroites, maisons de piteuse apparence, bicoques se nichant dans les flancs des édifices, petits balcons ou petites portes, tout cela habituait l'œil à une dimension relative et usuelle, et lorsqu'on s'approchait alors d'une grande construction, lorsque les regards se dirigeaient sur un vaste bâtiment, on était frappé immédiatement de la différence des proportions rendue sensible et pénétrante par une opposition marquée. C'était la main qui conduit les fils des marionnettes et qui, passant par mégarde au travers des frises du petit théâtre, devenait une main de géant; c'était la lumière qui paraissait d'autant plus vive qu'elle côtoyait l'ombre.

Que de fois des monuments ainsi englobés et qui avaient pourtant grand air, ont paru bien pauvres et bien mesquins lorsqu'ils ont été dégagés des végétations architecturales qui s'abritaient autour d'eux! C'est qu'alors le terme de la comparaison s'éloignait; c'est que les constructions ordinaires, au lieu de servir d'échelle immédiate, en étaient séparées par une place plus ou moins grande, un espace plus ou moins vaste; alors l'œil, ne pouvant plus aller d'un même coup des petites aux grandes dimensions, perdait en chemin le souvenir et l'impression de l'échelle de comparaison, et l'effet d'amoindrissement se produisait immédiatement.

Ce ne sont donc pas les grandes places qui grandissent les édifices; ce n'est pas la largeur des rues qui les ceignent qui leur donne un grand aspect, ce n'est pas le désert qui grandit le palmier, la mer qui gran-

dit le vaisseau; c'est au contraire l'arbre qui grandit la plaine et la barque qui grandit l'Océan. Si la place est grande, elle dévorera l'édifice, et le monument paraîtra se diminuer au profit de l'espace qui l'entoure ou le précède; et de cette théorie, qui ne résulte en somme que de l'observation pratique, on arrive à ceci : que, pour faire valoir une construction principale, il faut l'environner immédiatement de constructions secondaires, basses et modestes, et l'entourer de voies étroites, tortueuses même, et que pour élever le colosse il faut l'accompagner de nains qui ne lui montent que jusqu'aux genoux.

Mais cette théorie est plutôt la constatation d'un fait que la règle à suivre. On ne peut, en effet, adopter de gaieté de cœur un pareil moyen; on ne crée pas le pittoresque de fantaisie, pas plus que l'on ne doit édifier ces ridicules ruines imitées qui se trouvent dans quelques villas de Rome. Le pittoresque doit venir de la nature du sol, des diverses circonstances qui assemblent en un point des compositions différentes, œuvres de plusieurs pensées ou de plusieurs générations. On ne peut pas faire un monument tout neuf et lui accoler des simulacres de baraques; il faut respecter la noblesse de l'art et ne pas la subordonner à des caprices; puis il faut encore, et surtout peut-être, que l'édifice soit facilement accessible de toute part, et sacrifier un effet de grandeur presque certain à un autre effet plus simple, plus digne et plus rationnel.

Mais alors il faut étudier avec grand soin ces nouveaux abords; du moment que ce n'est pas du hasard, du temps et de l'imprévu qu'ils dérivent, il devient nécessaire de les composer suivant le bon goût et la raison, c'est-à-dire qu'il faut lutter contre l'envahissement

de l'espace sur l'édifice, et s'arranger de telle sorte, que les bâtiments secondaires qui limitent cet espace, servent eux-mêmes de repoussoir au point central. Il n'y a pas d'autre parti à prendre; si le monument n'est pas caché et entouré par des constructions placées à l'aventure, et sans souci des dégagements et de la circulation, il faut alors faire large et grand et disposer l'entourage de telle sorte que le monument apparaisse tout entier et qu'il se dessine sans obstacle. Une femme peut bien paraître charmante sous le masque de velours qui ne laisse voir que le bas du visage et l'éclat de ses yeux; mais si le masque diminue par trop, s'il couvre seulement une partie de la figure, il semblera un bandeau et déformera les traits, qui ne pourront reprendre leur ensemble qu'à la condition d'être alors montrés complétement.

Ainsi donc, dans ce cas, grand espace et grande place, vastes dégagements et découverte entière. Mais, et cela est indispensable, constructions limitrophes en rapport avec l'édifice que l'on veut faire briller, dimensions restreintes par rapport au monument central, échelle plus humaine par rapport à l'échelle plus grande et plus ample du bâtiment principal. Si la place qui le précède est vaste, si les voies qui l'entourent sont larges, au moins que cette place et que ces voies soient bordées de maisons d'apparence modeste et de dimensions restreintes. La comparaison des diverses grandeurs sera peut-être moins immédiate entre le monument et les constructions qui l'accompagnent à une certaine distance, mais cette comparaison pourra se faire néanmoins; les lignes qui dévieront de la masse des bâtiments secondaires viendront toujours, au moyen de la perspective, rencontrer en quelques points

les lignes du bâtiment principal, et ces points de rencontre aideront à se rendre compte des rapports des dimensions relatives. On ne comparera plus ces dimensions dans un même plan, mais dans des plans différents, et cela néanmoins suffira pour assigner à chaque partie leurs proportions absolues et, par suite, leurs effets associés.

Il y a cependant certains cas où il faudrait que les entourages eussent plus d'analogie avec le monument central, c'est lorsque ces entourages font, pour ainsi dire, partie de ce monument et en sont le complément obligé; mais alors l'entourage et le monument ne font qu'un; c'est un ensemble unique qui prend un certain développement, et ce sont les entourages de l'entourage central qui rentrent dans les conditions que j'ai indiquées.

Tout ce que je viens de dire est tellement simple, tellement naturel que vraiment on hésite un peu à exprimer des vérités qui découlent du bon sens; mais malgré cela il y a tant d'exemples de violation de ces principes, qu'il est bon de les redire encore, sans grande espérance pourtant de les voir suivis. Aujourd'hui plus que jamais, et à Paris plus qu'ailleurs, à chaque instant, à chaque pas, on constate les regrettables infractions faites à la logique et au bon goût; on s'afflige de la légèreté qui a présidé à la disposition des abords de presque tous les édifices. Qu'il y ait eu des raisons pécuniaires ou stratégiques pour agir ainsi, je ne puis le nier; mais ces questions seront d'un bien maigre poids dans l'avenir, tandis que le résultat se montrera encore bien longtemps. Ah! si l'on voulait vraiment être conséquent; si, au lieu de bouleverser d'un trait toute une capitale, on cherchait à la

transformer graduellement et à étudier avec plus de soin et d'art les tracés et les effets perspectifs, on verrait sans doute qu'il serait bon de consulter celui qui construit un édifice sur les abords qu'il convient de lui donner. Tout cela se tient tellement que séparer ce qui domine et ce qui accompagne, c'est s'exposer de gaieté de cœur à ne réussir ni dans l'un ni dans l'autre cas. Une bonne disposition peut faire briller un monument; une mauvaise peut le faire lutter en vain contre un effet déplorable, effet dont on rendra injus tement responsable l'artiste qui édifie et qui sera le premier à souffrir de ces détestables conditions. Malheureusement il n'en est presque jamais ainsi; l'architecte est parqué dans un coin, construisant pour une administration spéciale, tandis qu'une autre administration, souvent hostile à la première, dispose de tout le terrain avoisinant. Alors, sans que l'architecte ait voix au chapitre, sans qu'on lui communique des projets qui pourtant l'intéressent et intéressent tout le monde, on bâtit autour de son édifice, on l'enclôt, on l'encombre, non pas par des constructions discrètes, mais bien par de lourdes bâtisses qui tendent à s'élever et à se développer, afin de détourner les regards du bâtiment central et de le reporter sur elles-mêmes. Alors de cet antagonisme regrettable il se produira des manques d'oppositions raisonnées, des manques d'harmonie générale, et le résultat, quoi qu'on fasse, sera toujours incomplet. Et pourtant vous harmonisez les tentures et les meubles de vos salons; vous harmonisez la coiffure d'une femme et la couleur de sa robe, et vous refusez cette harmonie si indispensable entre deux choses qui ont forcément durée, quel que soit leur aspect! Mais que deviendraient la grâce et la

beauté si vous coiffiez d'un affreux chapeau de 1830 une jeune femme en robe de bal moderne, ou si vous mettiez des fleurs et des diamants dans les cheveux d'une maritorne en haillons? Tout se tient, tout s'enchaîne : la beauté de la femme et la beauté de l'édifice s'atténuent ou se développent suivant le milieu où ils sont placés; ne négligez donc pas cette condition essentielle; ne construisez pas sans souci de ce qui accompagne, ou laissez alors les riverains complétement libres; supprimez les lois de la voirie, et comptez sur le pittoresque qui résultera de cette liberté. Il n'y a pas d'autre parti à prendre : édifiez à l'aventure, et le monument aura des points de comparaison divers et accidentés, ou composez les entourages de telle sorte qu'ils fassent valoir l'édifice principal.

Tout ce que je viens de dire se rapporte aux monuments en général et, par suite, aux théâtres en particulier; mais ceux-ci exigent cependant quelques dispositions plus spéciales; ainsi, les entrées des voitures et celles des piétons, les entrées des décors et celles des artistes, qui toutes doivent avoir lieu facilement et en divers emplacements, exigent un isolement complet autour de l'édifice, isolement indiqué du reste par les services de l'incendie et la nécessité des aérations et des jours extérieurs. Mais il faut encore que le monument, qui, par ses dispositions d'ensemble, offre des saillies et des enfoncements, soit soustrait aux dépôts des immondices qui en pourraient souiller les murs, c'est-à-dire qu'il est indispensable qu'une balustrade, une grille, une barrière quelconque, l'isole des abords proprement dits. Or, cette disposition de balustrade ne peut rationnellement dépasser les alignements des rues environnantes, et c'est ce qui doit amener à por-

ter encore plus d'attention au percement et à la plantation de ces rues. Si elles sont larges, placées sous des angles agréables, si elles ont des niveaux qui se rapportent à ceux du sol de l'édifice, l'entourage d'appui pourra être fort bien installé et augmenter, par sa légèreté de ligne ou son goût artistique, l'effet de tout l'ensemble ; si, au contraire, les rues sont mal percées, mal coupées, si les directions en sont obliques, si les niveaux laissent à désirer, la clôture sera forcément mal dirigée, mal plantée, et les voitures et les piétons, arrivant obliquement, ne pourront jamais avoir une circulation irréprochable. Pour arriver à cela, pour que les évolutions fussent simples et commodes, il faudrait qu'il y eût entre la balustrade extérieure et les murs du théâtre un espace assez grand pour permettre aux voitures non-seulement des mouvements faciles, mais encore pour permettre au besoin leur stationnement, et, mieux encore, si le terrain s'y prêtait, il faudrait que cet espace fût encore assez vaste pour y installer des squares ou des promenades plantées d'arbres, et égayées par des fontaines et des eaux jaillissantes. Cela devrait être une des conditions indispensables de la disposition d'un grand théâtre qui doit offrir dans toutes ses parties et le confortable et l'agrément; ces allées ombragées, ces pelouses ou ces massifs constitueraient une espèce de foyer particulier qui ne serait pas un des moins appréciés, et dès lors tous les désirs des spectateurs pourraient être satisfaits. Les théâtres du Châtelet, bien que n'ayant pas ces espèces de promenades dans leur enceinte propre, l'ont au moins dans leur voisinage, et, de ce côté du moins, les abords sont bien disposés. On hésite un peu, il est vrai, à traverser un boulevard pour aller chercher le calme et la

fraîcheur, mais enfin la route n'est pas longue, et il faut louer cette proximité des arbres et des théâtres.

C'est pour cela que la situation des théâtres au milieu des promenades publiques a déjà une partie des avantages inhérents aux promenades spéciales à l'édifice, et que la construction de l'Opéra aux Champs-Élysées, emplacement qui fut assez vivement défendu, n'était pas sans devoir rallier quelques bons esprits.

Il est également important que la circulation qui se fait dans tous les abords ne vienne pas entraver la circulation particulière au théâtre. Il faut que celui-ci ait, pour ainsi dire, ses rues et ses voies théâtrales; sans cela, à un instant donné, il peut y avoir encombrement. Le théâtre de l'Odéon, à Paris, est bien disposé sur ce point; la place qui est au devant de l'édifice donne issue à quatre rues peu fréquentées, les voies qui flanquent le théâtre le sont aussi fort peu, de sorte que tout cet ensemble a l'air bien plutôt de voies spéciales au théâtre et concédées en partie à la voie publique que de voies publiques tolérées pour le théâtre. Le théâtre des Italiens a aussi de ce côté une disposition assez commode; mais là tout est engagé et enfoui dans des constructions qui le masquent presque en entier.

Je n'ai pu indiquer ici que les principes généraux sur ce qui se rapporte aux abords des édifices; c'est aux administrateurs des villes à les bien disposer; c'est aux architectes à tirer le meilleur parti possible du terrain qui leur est affecté; c'est à tous à chercher ce qui doit être fait en somme afin de ne pas encourir le reproche de légèreté, d'insouciance ou même d'ignorance, reproche qui pourra peut-être se faire pour tel théâtre que je sais, si même ce reproche n'a pas été

déjà bien souvent formulé. Dans tous les cas, ce qu'il faut repousser tout de suite, ce sont des dispositions et des percées obliques qui font bien mauvais effet à côté des plantations droites, lorsque ces percées obliques n'ont pas elles-mêmes un côté pittoresque et imprévu qui leur fait pardonner cette déviation, et lorsqu'elles sont tout aussi froides, tout aussi rigides que si elles étaient plus nettement et plus carrément dessinées. Dans ce cas alors il n'y a pas d'excuses, sinon peut-être celles qui s'appuieraient sur la circulation générale des villes; mais, comme je ne m'occupe ici que du théâtre en lui-même, je dois laisser de côté cette préoccupation particulière et n'envisager que ce qui se rapporte aux édifices. Au surplus, avec un peu de travail, d'étude et de bon sens, il est presque toujours possible de satisfaire aux exigences de la circulation des cités en même temps qu'à celle des théâtres et des autres monuments qui en font partie.

CHAPITRE XXI.

ARCHITECTURE DES THÉATRES.

Tout ce qui a été dit dans ce volume n'a rapport qu'aux questions qui peuvent se résoudre par le raisonnement et en dehors des principes artistiques. Le simple bon sens, un peu de logique et d'attention suffisent, sinon pour les traiter, au moins pour les comprendre. Ce sont des théories qui s'adressent à tous, et tous peuvent sans grandes notions architecturales en discuter la valeur et en tirer des déductions intéressantes. Mais il en est tout autrement si du domaine des faits rationnels on passe dans le domaine artistique, si de la discussion des programmes usuels on passe à la discussion du programme architectural; de la précision on tombe dans le vague, de la netteté de pensée on tombe dans le sentiment.

C'est qu'en effet il n'y a aucune règle immuable et définitive pour amener au bien et au beau, et, sauf

les quelques grands préceptes sur lesquels l'art s'appuie, tout n'est qu'impression, intuition, goût personnel et imagination. Les théâtres, non plus que les autres monuments, ne peuvent être construits mathématiquement sur des données positives, et chacun comprend à sa manière la grande solution artistique.

Tout au plus peut-on indiquer les lois principales qui doivent servir à la composition des façades et de la masse de l'édifice, parce que celles-ci se rapportent à une expression de vérité. Ce sont seulement ces quelques règles qu'il peut être utile de faire connaître, parce qu'elles sont basées sur le raisonnement et la conscience architecturale. Ces lois sont celles qui se rapportent à la convenance des distributions, à la construction rationnelle, à la pondération des surfaces enveloppées, et qui toutes peuvent se fondre dans un grand principe fondamental, principe de raison et de sincérité. C'est celui qui exige que les masses extérieures, la composition du dehors, indiquent les dispositions intérieures, la composition du dedans. C'est à cette condition seule qu'un édifice pourra offrir un caractère particulier et que sa destination pourra être clairement exprimée.

Le point de départ de l'architecture est l'agencement des services, la réalisation des données d'un programme défini, le plan, en un mot. C'est ce point de départ qui doit servir de base à la composition des façades, et, dans le cas qui nous occupe, dans les théâtres, on reconnaît immédiatement quelles en doivent être les masses principales.

Les grandes divisions d'un théâtre qui, tout en se reliant ensemble, ont chacune des exigences diverses,

des destinations et des dimensions différentes, sont celles-ci : les vestibules, escaliers et foyers publics, la salle, la scène, l'administration et les descentes à couvert du public et du souverain.

Si l'on se reporte à ce que j'ai dit précédemment, on voit que la scène est la partie qui doit avoir les plus vastes dimensions, dont la largeur doit être très-grande, dont la hauteur doit dépasser celle des plus hautes constructions. C'est l'immense vaisseau qui caractérise un théâtre et qu'on doit bien se garder de dissimuler par une symétrie inutile, mensongère et coûteuse.

La salle vient ensuite; elle occupe une grande surface, elle exige aussi une grande hauteur et elle doit, après la scène, s'élever au-dessus du reste de l'édifice; son couronnement, sa partie supérieure qui dérive naturellement de sa partie inférieure, devra avoir une forme à peu près cylindrique qui supposera nécessairement une couverture en forme de dôme ou de coupole.

Ces deux grandes divisions principales d'un théâtre sont celles qu'il est nécessaire d'indiquer et d'exprimer séparément; si cette expression a lieu, quelle que soit alors la forme du reste de la construction, l'édifice annoncera toujours qu'il est destiné à un théâtre, le seul monument où ces deux grandes divisions puissent être adoptées.

Viennent ensuite les escaliers, les vestibules et les foyers, services à peu près identiques et ayant à peu près la même destination : la circulation du public. Tout cet ensemble peut alors être réuni dans une masse générale, importante comme surface, mais d'une élévation moindre que la salle et la scène. Puis l'adminis

tration, plus modeste et moins monumentale, qui, tout en se reliant au reste de l'édifice, doit néanmoins en être distincte comme aspect, et enfin les deux descentes à couvert, avant-corps ou pavillons séparés, services extérieurs, qui doivent être nettement accusés : la descente du public avec ses abords faciles et sa grande circulation, la descente du souverain avec ses accès spacieux et ses rampes arrondies ; la première plus calme et plus simple, la seconde plus noble et plus superbe.

Ainsi donc, au premier plan, en avant, la masse des vestibules et des escaliers ; au second plan, presque au centre du monument, la grande coupole de la salle franchement dessinée ; puis ensuite le grand comble ou pignon de la scène, immense, développé, arrêtant les regards et faisant, pour ainsi dire, le fond du tableau ; puis, par derrière et un peu dissimulé, le bâtiment d'administration, et, enfin, à droite et à gauche, les avant-corps ou pavillons des descentes à couvert. Telles sont les grandes divisions d'un édifice théâtral, celles qui sont d'accord avec la raison et qui doivent être l'expression presque inévitable d'un programme donné.

Il y a donc ainsi quelques principes généraux qui peuvent servir à la disposition d'ensemble de l'extérieur du monument ; mais, quant à ce qui touche à la décoration proprement dite, quant à ce qui regarde l'ordonnance et le style à adopter, il n'y a plus comme guide que l'inspiration et la volonté de celui qui édifie ; l'art décoratif a tant d'indépendance et de liberté qu'il est impossible de le soumettre à des règles fixes. Chacun juge et apprécie suivant son goût et ses préférences ; ce qui plaît à celui-ci déplaît à celui-là, et

l'artiste qui voudrait chercher à concilier ces divers jugements, qui voudrait plaire à tous, risquerait fort de retirer à son œuvre l'harmonie de la décoration, l'unité de la composition et, plus encore, toute originalité.

Oui, un théâtre doit avoir le caractère d'un théâtre, comme une église doit avoir le caractère d'une église; oui, les détails comme l'ensemble doivent se rapporter à la destination du monument; oui, le théâtre étant non-seulement enseignement, mais encore luxe et plaisir, doit exiger de l'édifice qui lui est destiné, non-seulement grandeur et noblesse, mais encore luxe, charme et richesse. Cela peut s'affirmer sans crainte d'être démenti, ce sont des vérités qui sautent aux yeux de chacun; mais si je redis encore ces principes qui ont été bien souvent enseignés, Dieu me garde d'aller plus loin ! Dieu me garde de montrer, d'indiquer seulement dans quelle voie doit marcher l'artiste! Je retomberais malgré moi, sinon volontairement, dans le parti général et dans les détails que j'ai adoptés au nouvel Opéra, et je n'ai ni le désir ni surtout la prétention de vouloir imposer à qui que ce soit des idées personnelles qui ne dérivent que de mon éducation, de mon goût et de mon imagination. Le nouvel Opéra est une expression individuelle de l'architecture théâtrale, mais il peut y en avoir dix, vingt, cent autres qui pourraient se produire et être défendues par leur auteur et agréées par la masse. C'est là que sont la beauté et la grandeur de l'art; c'est la négation de la formule impérative, cédant le pas à la liberté du sentiment. Ce point de départ est le même dans chaque expression; la vérité est le programme, le but est semblable : le bien et le beau. Peu importe comment on fait la route

et comment l'œuvre se poursuit. Cent artistes de talent auront la même tâche à remplir, et cette tâche sera remplie de cent façons diverses : c'est cette condition de diversité qui en somme parle en faveur des concours publics, qui ne sont pas au surplus sans quelques inconvénients. Ce n'est plus alors l'idée seule d'un homme qui vient s'imposer à vous, c'est vous qui allez à la rencontre de cette idée; c'est vous qui la choisissez, et, en supposant naturellement que ce choix soit équitable, vous vous épargnez les regrets de l'inconnu; de plus, vous donnez ainsi une grande force à l'architecte choisi; vous soutenez sa pensée par l'approbation de ses juges; vous lui permettez ainsi de lutter contre les détracteurs qui cherchent à le faire tomber; vous le faites dominer les critiques, repousser les pernicieux conseils, et lui permettez de se retrancher au besoin derrière le *non possumus*, et de suivre son chemin sans se préoccuper des mauvaises rencontres qu'il y pourrait faire. Et ne craignez pas que votre protection première ne devienne une entrave; ne craignez pas que l'artiste engage sa liberté! Chemin faisant il se sentira plus robuste, il s'émancipera bientôt, et, jetant au loin sa béquille, il ira tout seul et tout droit, certain qu'il sera de retrouver ses défenseurs au moment du danger; tel l'enfant qui se joue dans l'eau en toute sécurité, lorsqu'il sait qu'il est surveillé de loin par son maître nageur.

Me voici un peu loin de l'architecture des théâtres, assez loin même pour n'y plus revenir, et pour terminer ce chapitre qui est bien court, mais qui eût été bien long si je m'étais laissé entraîner à discuter les questions purement artistiques.

CONCLUSION.

Ce volume est terminé; je l'ai écrit sans parti pris en cherchant seulement la raison de toutes choses. C'est maintenant au lecteur à discuter les théories que j'ai émises, et à formuler ses opinions. Si quelques points paraissent devoir être approuvés par le plus grand nombre, ils formeront, pour ainsi dire, des axiomes, et la construction des théâtres reposera ainsi déjà sur quelques bases certaines. Si, au contraire, des divergences d'idées se manifestent, elles toucheront à d'autres points qui ne paraissant pas alors résolus, exigeront de nouvelles études et mettront l'esprit en éveil. Il n'est pas nécessaire que mes opinions soient victorieuses; il est utile seulement qu'elles indiquent le moyen de les accepter ou de les combattre. Dans les questions d'art pur, l'artiste convaincu ne doit abdiquer sa volonté et sa croyance devant aucun; s'il hésite, il est perdu; mais dans les questions de raisonnement, là où la logique doit dominer, lorsqu'il s'agit de faits qui peuvent avoir des manifestations

positives, il n'y a plus ce sentiment de personnalité; ce n'est plus une affaire de goût ou de tempérament qui est en discussion, c'est simplement la recherche d'une vérité commune pour tous, et que chacun doit accepter loyalement.

Je livre donc cet ouvrage comme on livrerait un programme d'enquête, et si quelques lecteurs voulaient bien me communiquer leur manière de voir sur quelques parties, peut-être pourrais-je par la suite réunir ces opinions uniques ou contradictoires, et faire de ces idées nouvelles un supplément qui donnerait plus de force et d'utilité à ce livre.

Cependant je me réserverais le droit de discuter encore les nouvelles opinions; ce n'est pas légèrement que j'ai écrit ces pages, et je ne renoncerais pas volontiers aux principes que j'ai émis et que je défendrais avec ardeur. J'admets et j'accepte la contradiction, mais encore faut-il qu'elle me touche et que les raisons qui l'appuient me paraissent plausibles. Je suis prêt à faire amende honorable si l'on me démontre mon erreur; mais je soutiendrai mes idées lorsque leur faiblesse ne me sera pas démontrée. Je fais appel aux contradicteurs, je fais appel aux critiques, mais c'est dans l'espérance de réfuter leurs doctrines et leurs allégations. Je veux la vérité, mais je ne l'accepte pas sans combat; et si je désire des adversaires tout autant que des partisans, c'est que je me sens armé en guerre et que je pense gagner la bataille. Pourquoi déguiser ce sentiment? Pourquoi affecter une modestie hypocrite? Ne faut-il pas mieux se rendre franchement responsable de ses idées, les défendre avec ardeur et ne céder que devant l'évidence? C'est ainsi que je ferai si jamais j'ai l'occasion de revenir sur les théâtres, acceptant de

bonne grâce ce qui me paraît acceptable, mais plus confiant encore dans mes idées personnelles lorsque celles-ci n'auront pas été atteintes par les idées d'autrui.

Ceci est pour l'avenir. Pour le présent, je ne dois pas dépasser le but de ce volume, qui est d'indiquer les principes qui doivent régir la composition des édifices destinés au théâtre. J'ai laissé l'art de côté, j'ai cherché surtout les éléments théoriques et scientifiques, et fait ainsi, non pas le *Vade mecum* de l'architecte, mais le dictionnaire résumé des mots qui se rapportent à cette branche architecturale; un dictionnaire peut être complété et corrigé, mais il y a pourtant bien des mots qui ne changeront guère; ce sont ceux-là qui parleront en faveur de ces pages et qui diront peut-être qu'elles ne sont pas inutiles.

Mais ne croyez pas que je m'imagine que si un artiste a un théâtre à édifier, partageât-il mes idées, cet artiste composerait son édifice en comparant et ces idées et ses projets. Point; ce n'est pas ainsi que l'on opère, et, en supposant qu'elle existât, l'utilité de ce volume ne serait pas immédiate, car les évolutions de l'esprit sont parfois capricieuses et ne s'astreignent pas à des règles immuables.

Lors de la conception d'une œuvre artistique, il se produit dans le cerveau certain phénomène que je veux signaler, et qui indiquera de quelle façon ce travail peut être profitable. Ce sera le résumé de tout cet ouvrage; un résumé non pas architectural, mais un résumé plutôt philosophique, ou du moins physiologique qui, ne s'appliquant pas à un point particulier, peut faire surgir de nombreuses hypothèses et intéresser plus vivement l'esprit que des questions purement techniques.

Tous les raisonnements que l'artiste lui-même peut faire après coup sur l'œuvre qu'il a produite, existent à l'état latent lors de la gestation. En quelques instants l'idée première apparaît, le programme se définit, la composition se dessine et le projet est effectué; non pas que cette idée arrive lorsqu'on la recherche, car elle est souvent insaisissable; mais lorsqu'elle se produit elle se déclare à peu près spontanément et en dehors des efforts particuliers dirigés sur elle; une espèce de révélation éclate, la pensée est encore un peu indécise, mais elle se concentre bientôt plus nettement, et la volonté lui donne une forme et un corps. Les causes qui conduisent à ce résultat ne se manifestent qu'indirectement, et, bien qu'en résumé ce soit une évolution de l'esprit, les yeux ont tout au moins une part aussi grande que l'intelligence dans l'accomplissement du phénomène de la composition, et, sauf quelques grands principes dont on ne peut guère songer à s'écarter, les théories spéculatives, les déductions logiques disparaissent pour faire place à la seule intuition.

Cette intuition, en effet, n'est autre que l'habitude de diriger sa pensée vers un but spécial; c'est le résultat d'études longues et persévérantes, dont les progrès sont parfois déguisés; c'est, en somme, un instinct particulier qui se produit à peu près inconsciemment, comme se produisent inconsciemment les mouvements des doigts qui frappent les touches du clavier. Dans cette occasion, les yeux ne détaillent pas toutes les notes, le cerveau ne les enregistre pas toutes et ne porte pas ensuite sa volonté aux muscles de la main. Mais la main seule se passe, pour ainsi dire, de ces intermédiaires et agit comme si elle avait, ainsi qu'on dit vulgairement, des yeux au bout des doigts.

Eh bien! le raisonnement dans la composition primordiale des œuvres artistiques et plastiques, architecture, peinture et sculpture, est également à peu près supprimé. Les doigts manœuvrent le pinceau, le crayon ou l'ébauchoir, et le cerveau, au lieu d'user d'influence active sur la composition, reçoit bien plutôt l'influence de la composition manuelle, exécutée instinctivement.

Ce phénomène, qui considère plus l'effet que les causes, se produit le plus souvent, toujours même, lorsque l'artiste créateur a devers lui des études premières qui le rendent maître de sa volonté. Toutes les cases du cerveau sont, pour ainsi dire, imprégnées de tout ce qu'il a appris; le fluide intellectuel retient en dépôt tout ce qu'il a reçu, et, sans s'appauvrir, verse, à un instant donné, toute sa réserve dans l'idée en mouvement. Alors il se produit immédiatement un combat particulier entre chaque raisonnement: la main retrace instinctivement les diverses phases du combat, et les yeux jugent en dernier ressort.

Les yeux sont, en effet et en réalité, le juge le plus franc, le plus net, le plus sûr, car ils se sont depuis longtemps habitués, ainsi que le cerveau, à emmagasiner toutes les impressions qu'ils ont reçues. Blessés par les unes, réjouis par les autres, ils ont la mesure exacte de ce qui leur convient, et avec le secours de la main, ils transforment en fait positif et acquis ce qui n'est encore pour le cerveau que sentiment et rêverie.

C'est donc avant toute chose aux yeux qu'il faut se fier; c'est le criterium qui doit guider tout jugement. Il ne faut pas trop raisonner avant de se laisser aller à une impression; il faut être impressionné d'abord,

quitte à raisonner après; c'est là, et là seulement, lorsque des bases quelconques seront établies visiblement, que la logique et la discussion pourront venir en aide et contrôler la production première. Si quelques parties de l'œuvre vous séduisent, il faudra rechercher quelle en est la cause; si d'autres vous déplaisent, il faut également en rechercher les raisons, et cette étude devient dès lors profitable parce que les points de discussion sont définis. Vous arriverez sans doute à reconnaître bientôt quels sont les motifs réels qui, inconscients jusqu'alors, vous font accepter telle partie ou rejeter telle autre, et vous reconnaîtrez, presque sans exception, que ce qui flattait les yeux, que ce qui satisfaisait la vue, ne conduisait à ce résultat que parce que la raison et la logique sont satisfaites.

C'est ce que j'ai cherché à prouver par la publication de ce volume, quant à ce qui regarde le côté spécial du théâtre. La logique et les raisonnements qui m'ont guidé dans mon étude découlent de faits positifs et d'inductions rationnelles; mais les faits et les déductions se sont d'abord présentés à mon esprit avant que la discussion se manifeste; c'est elle qui est venue en dernier lieu contrôler chaque pensée, et les combattre ou les appuyer. J'ai d'abord composé le théâtre suivant mon sentiment personnel, et c'est alors que, libéré d'un côté, j'ai pu prendre la composition comme criterium provisoire et remonter des effets aux causes. Il résulterait, d'après ce que je dis, qu'il serait inutile de raisonner à l'avance sur des œuvres non créées, et que des théories non encore mises en pratique n'ont aucun intérêt pour l'artiste qui cherche, et qu'au contraire elles doivent l'éloigner de son but. Mais qu'on ne s'y trompe pas; ce que je prétends est tout

autre. Je ne nie pas l'influence des réflexions préventives, mais je pose en fait que dans les arts plastiques ces réflexions sont inconscientes, qu'elles paraissent dominées par l'exécution de la main, et qu'il faut avant tout suivre l'impression qui se présente aux regards. Cependant, ce qui donne précisément sûreté à la main et décision aux yeux, c'est justement l'introduction et l'existence dans le cerveau de toutes les doctrines indispensables qui s'y incorporent, s'y localisent et qui s'y manifestent lorsqu'il en est besoin. Le peintre s'incorpore incessamment les lois des formes et des couleurs par l'étude persévérante de la nature et des œuvres des maîtres; l'architecte s'incorpore la logique, la variété, les jeux des oppositions et tout ce qui constitue son art, par l'étude des édifices construits, les conversations de ses confrères, la lecture des ouvrages techniques, le travail incessant sur toutes choses, et, après cette gymnastique intellectuelle, lorsque l'esprit est non-seulement apte à retenir; mais encore à comparer et à décider, alors le classement se fait, l'élagage se produit, le cerveau fonctionne avec liberté, et l'idée passe et s'incorpore dans les nerfs et dans les muscles; la main obéit d'abord, puis conduit à son tour. L'habitude concentre et équilibre tous ces mouvements, et modifie la nature primitive. Lorsque cette habitude d'exprimer sa pensée se manifeste chez un homme d'une intelligence ordinaire, il n'en sort que la routine et l'acquis; si, au contraire, elle se produit chez un homme de grande intelligence, elle devient l'habileté, le talent, voire même le génie; et quand il arrive à cet apogée de la production, l'artiste (ce me semble du moins) ne doit plus réfléchir; il exécute, il compose de jet avec sécurité, insouciance, sûr de lui-

même et de son œuvre, et se laissant guider par une merveilleuse intuition qui n'est autre que l'instinct artistique.

Ainsi donc, chez l'artiste, ou grand maître, ou simplement habile, l'idée se produit spontanément et renferme sous quelques traits de crayon tout le résumé de longues études et de longues discussions; les formes se dessinent, les oppositions se font sentir, les tons s'harmonisent, les dispositions s'aménagent, et tout cela sans préoccupation primitive du rationalisme. Ce rationalisme, cette logique s'incarne toute seule dans la venue des premiers traits; le raisonnement *a priori* est donc inutile puisqu'il se produit inconsciemment. Il serait nuisible s'il voulait remplacer le sentiment et prendre la première place au détriment de la main qui opère et des yeux qui jugent. C'est pour cela que je repousse instinctivement et volontairement l'école utilitaire qui, voulant remplacer l'école de l'impression, part du raisonnement seul et, mal guidée dans son choix, repoussant le contrôle du sentiment, tombe à tout instant dans le faux et produit, sous le spécieux prétexte de logique, des œuvres bâtardes et incohérentes. En faisant ainsi, on abdique sa qualité d'artiste, on sacrifie son imagination et sa raison instinctive, pour n'arriver qu'à devenir un ergoteur méticuleux. L'art veut plus de liberté, plus d'indépendance; si vous l'enfermez dans des formules ou des sophismes, si vous prenez les moyens pour l'effet, si vous vous inquiétez des chemins à parcourir avant d'avoir déterminé le but, vous arriverez peut-être à devenir un bon critique, mais vous ne serez jamais qu'un pauvre artiste!

Je conclus, et ce que je viens de dire fera compren-

dre quelle est la façon dont ce livre doit être accueilli. A celui qui aurait un théâtre à construire il servira dans l'emmagasinement général de son cerveau; ce qui lui paraîtra utile se classera de lui-même en son esprit, et, sans se laisser dominer en rien par mes idées personnelles, il saura en prendre la part qui se conciliera avec son individualité; à ceux qui n'ont d'autre mission que de juger des œuvres exécutées, à ceux qui étudieront les théâtres en dehors d'intérêts particuliers, il présentera le résumé des questions qui se rapportent à ces édifices, et, point par point alors, il pourra suivre une discussion méthodique, accepter ou repousser les faits présentés, et trouver, dans cette étude critique que je viens de terminer, une opinion sincère qui, suivant la pensée de chacun, représentera ou l'erreur ou bien la vérité.

APPENDICE.

COMPARAISON DE DIVERS ÉLÉMENTS DES SALLES DE SPECTACLE.

Pour compléter ce que je viens de dire sur les théâtres, il m'a semblé qu'il serait intéressant de présenter au lecteur quelques éléments comparatifs de diverses salles entre elles. J'aurais désiré que ces comparaisons fussent plus nombreuses; mais je n'ai pu, jusqu'à présent, me procurer tous les renseignements qui m'étaient utiles pour toutes les principales salles du monde entier. Néanmoins, ceux que je puis inscrire, dès aujourd'hui, sont déjà assez importants pour ne pas être négligés; et j'espère qu'au point de vue statistique, au moins, ils ne seront pas sans valeur.

J'aurais pu, sans nul doute, indiquer tout ce qui se rapporte à toutes les salles parisiennes, mais j'ai craint de m'étendre un peu trop longuement sur des faits probablement connus de ceux qui liront ce volume; et, sauf l'Opéra, j'ai passé sous silence les propriétés particulières aux autres théâtres de la capitale. Si l'on paraissait regretter cette lacune, je pourrais peut-être la remplir un jour, en même temps que je pourrais produire les renseignements dont je suis pour l'instant privé.

J'aurais désiré présenter, sous forme de tableaux, tous les éléments qui me sont parvenus : de cette façon la comparaison eût été plus simple et plus directe; mais il m'eût fallu, pour cela, ré-

duire à leur plus simple expression les documents que je veux soumettre au public, et supprimer dès lors des renseignements complémentaires qui ont, je pense, quelque intérêt. J'ai donc pris le parti de publier les lettres qui m'ont été adressées par MM. les directeurs des théâtres, et, pour le plus grand nombre, qui m'ont été écrites en langues étrangères, j'ai cherché à en donner la traduction la plus exacte. Je n'ai supprimé de ces lettres que ce qui ne se rattachait pas entièrement au sujet qui nous occupe. De sorte que, pour cette partie du présent volume, je cède la plume à mes correspondants, après toutefois les avoir remerciés de toute leur obligeance.

Les questions que j'avais faites étaient celles-ci :

1° Quel est le nombre des places contenues dans le théâtre?

2° Quelle est la recette maximum qui peut se faire, en supposant tout le théâtre loué?

3° Quel est le nombre d'acteurs, de danseurs ou de figurants moyennement employés?

4° Quel est le nombre de musiciens de l'orchestre?

5° Quelle est la couleur du fond des loges?

6° Quelle est la largeur de l'ouverture de la scène?

7° Quelle est la largeur de la salle prise au devant des loges?

8° Quelle est la profondeur de la salle prise du devant des loges au mur de la scène?

9° Quel est l'espacement des bancs ou fauteuils d'orchestre?

10° Quelle est la largeur des places des fauteuils d'orchestre?

11° Quelles sont les observations qui pourraient se faire sur l'éclairage de la salle et sur sa sonorité?

Voici, en suivant l'ordre alphabétique des noms des villes, quels sont les divers théâtres dont les directeurs ont bien voulu me fournir quelques renseignements :

1. Amsterdam.	Grand Théâtre.
2. Anvers.	Théâtre royal.
3. Berlin.	Théâtre royal.
4. Bordeaux.	Grand Théâtre.
5. Le Caire.	Théâtre de l'Opéra.
6. Constantinople.	Théâtre impérial Naoum.
7. Copenhague.	Théâtre royal.
8. Dublin.	Théâtre royal.
9. Francfort.	Théâtre de la ville.
10. Florence.	Théâtre de la Pergola.
11. Gênes.	Théâtre Carlo Felice.
12. Genève.	Théâtre.
13. Hambourg.	Théâtre de la ville.

14. Hanovre.	Théâtre royal.
15. Lisbonne.	Théâtre San Carlo.
16. Londres.	Théâtre de Covent-Garden.
17. Mayence.	Théâtre.
18. Messine.	Théâtre de la Munizione.
19. id.	Théâtre Victor-Emmanuel.
20. Milan.	Théâtre de la Scala.
21. Moscou.	Grand Théâtre.
22. Munich.	Théâtre royal de la cour.
23. New-York.	Académie de musique.
24. Palerme.	Théâtre Bellini.
25. Paris.	Théâtre de l'Opéra.
26. Philadelphie.	Académie américaine de musique.
27. Prague.	Théâtre national.
28. San-Francisco.	Théâtre California.
29. Saint-Pétersbourg. . . .	Grand Théâtre.
30. id.	Théâtre Alexandra.
31. id.	Théâtre Michel.
32. id.	Théâtre Marie.
33. Santiago.	Théâtre municipal.
34. Stockholm.	Théâtre royal de l'Opéra.
35. id.	Théâtre royal dramatique.
36. Stuttgart.	Théâtre royal de la cour.
37. Turin.	Grand Théâtre royal.
38. Varsovie.	Grand Théâtre.
39. Venise.	Théâtre de la Fénice.
40. Vienne.	Nouvel Opéra (théâtre de la cour).

I

GRAND THÉATRE D'AMSTERDAM.

1° Quatre plans, y compris le manteau d'arlequin[1].
2° Francs, 1500 au prix ordinaire.
3° 32 hommes et dames artistes, et 24 choristes.
4° 20 musiciens.

1. Il y a eu erreur dans cette réponse, qui se rapporte aux plans de la scène et non aux places de la salle.

5° Fond brun, à franges d'or (peint).

6° Largeur de la scène prise au rideau, 9 mètres.

7° id. de la salle, 11m,50.

8° Longueur jusqu'au mur (scène), 21 mètres.

9° Banquettes d'orchestre, espacement, 75 centimètres.

10° Largeur des places d'orchestre, 35 centimètres.

On peut agrandir l'orchestre quand on joue le grand opéra, c'est alors que le prix des places est augmenté.

Dans chaque loge d'artiste se trouve une petite fontaine à robinet dont l'eau est fournie par un aqueduc.

Le bâtiment est éclairé au gaz, la salle est éclairée par un lustre et des girandoles.

Suit la nomenclature de tout le personnel de l'administration du théâtre dirigé par M. Van Lier; cette nomenclature comprend 16 employés affectés à la régie, au contrôle, à l'inspection et à divers services.

Signé : *Le directeur propriétaire,*

A. Van Lier.

II

THÉATRE ROYAL D'ANVERS.

1° Nombre des places de la salle :

Fauteuils d'orchestre.	141 places
id. de parquet.	109 —
Parquet.	108 —
Parterre.	232 —
10 loges d'avant-scène à 8 places. . . .	80 —
Premières loges d'amphithéâtre, 28 à 4 places.	112 —
Balcons.	123 —
Premier rang, loges de premières, 30 à 4 places.	120 —
Premier rang, balcon.	97 —
Deuxième rang, loges de secondes, 30 à 4 places.	120 —
Deuxième rang de balcon.	64 —
A reporter.	1306 places

Report.	1306	places
Troisième rang, soit 200 places assises et 112 debout.	312	—
Quatrième rang.	108	—
Loges de baignoires.	104	—
Total.	1830	places

2° Le maximum de la recette serait de 5000 francs.

3° Le nombre des artistes est ainsi réparti :

Grand opéra, opéra-comique et comédie.	25	artistes
Chœurs, hommes et femmes.	32	—
Danse.	4	—
Employés divers.	9	—
Machinistes.	8	—
Contrôleurs.	2	—

4° L'orchestre se compose de 50 musiciens, plus le chef et le second chef.

5° La couleur générale du fond des loges est rose foncé.

6° Largeur de l'ouverture de la scène prise au rideau, 10m,73.

7° Largeur de la salle prise au devant des loges, 14m,44.

8° Profondeur de la salle, 20m,44.

9° La distance des fauteuils est de 1 mètre d'un dossier à l'autre.

10° La largeur de chaque fauteuil est de 68 centimètres.

11° L'orchestre mesure 14m,70 de largeur, et 3m,51 de profondeur.

Le théâtre d'Anvers est d'un ensemble très-riche, la sonorité en est excellente.

L'éclairage est établi au moyen d'un lustre à 500 bougies, de quatre girandoles sur les loges d'avant-scène et de seize girandoles sur le pourtour du balcon du deuxième rang.

Signé : H. Hubert,

et le caissier municipal du Théâtre royal,

De Haes.

III

OPÉRA ROYAL DE BERLIN.

1° Le nombre des places contenues dans l'Opéra est de 1736.
2° La recette maximum se monte à 7200 francs.
3° Le nombre des artistes se décompose ainsi :

Premiers sujets du chant.

Hommes	17
Dames	13

Choristes ordinaires.

Hommes	37
Dames	28

Choristes surnuméraires.

Hommes	15
Dames	14

Enfants de chœurs (garçons).

Ordinaires	16
Surnuméraires	16

Premiers sujets de la danse.

Hommes	7
Dames	9

Coryphées.

Hommes	2
Dames	3

Mimes.

Hommes	2
Dames	1

Figurants.

Hommes	26
Dames	26

Élèves de l'école royale de danse.

50 des deux sexes (de 4 à 16 ans); de plus, tout le personnel de chœur de l'opéra est obligé de participer aux ballets.

4° Musiciens de l'orchestre, ordinaires, 100; surnuméraires, 90.

5° La couleur générale du fond des loges est rouge ponceau.

6° La largeur du théâtre prise au rideau est de 13m,34.

7° La largeur de la saillie prise au devant des loges est de 16m,79.

8° La profondeur de la salle prise au devant des loges au mur de la scène est de 23m,225.

9° L'espacement des rangées de fauteuils est de 679 millimètres. Les fauteuils sont faits à ressort afin de laisser passer commodément le public.

10° La largeur des places des fauteuils est de 542 millimètres.

11° La salle est éclairée par un grand lustre de 296 flammes et par 30 flammes dans la grande loge royale; à l'occasion des représentations de gala, on fixe aux balustrades du deuxième, du troisième et du quatrième rangs, des branches à 9 et à 6 flammes.

La sonorité de la salle pourrait être meilleure qu'elle n'est, l'acoustique est un peu assourdie par le plafond de l'avant-scène qui est trop bas.

Les bâtiments de l'Opéra contiennent encore une salle de concert.

Signé :

INTENDANCE GÉNÉRALE.

IV

GRAND THÉATRE DE BORDEAUX.

1° Nombre des places, 1300.

2° Recette maximum (salle louée), 3750 francs.

3° Personnel :

Chanteurs	19
Ballet	47
Comédiens	25
Chœurs	44
Machinistes	18
Contrôle et ouvreuses	40
Emplois divers	45

4° Musiciens de l'orchestre, 55.

5° Couleur générale du fond des loges, rouge velouté; la décoration de la salle blanc mat et or.

6° Largeur du théâtre prise au rideau, $11^m,76$.

7° Largeur de la salle prise au devant des loges, $14^m,20$.

8° Profondeur de la salle du devant des loges à la rampe, $15^m,20$.

9° Espacement des bancs de l'orchestre, $0^m,85$;
— — du parterre, $0^m,75$.

10° Largeur des fauteuils, $0^m,52$;
— des stalles du parterre, $0^m,50$.

11° Sonorité. Depuis qu'on a mis des salons aux loges de galerie et d'amphithéâtre, la salle a perdu sa sonorité. Les sons s'engouffrent derrière les rideaux de velours.

Le lustre éclaire bien la salle, mais masque une partie de l'amphithéâtre des secondes et du paradis.

Signé : *Le directeur*,

J. Guillot.

V

THÉATRE DE L'OPÉRA DU CAIRE.

1° Le nombre des places de l'Opéra du Caire est actuellement de 800. Un directeur visant au produit en obtiendrait bien davantage : ainsi nos loges ne sont comptées que pour quatre places chacune, et elles pourraient aisément contenir six et même sept personnes. En outre, les loges de Son Altesse le vice-roi et celles des harems ne sont pas comprises dans le chiffre ci-dessus.

2° Aux prix actuels, la plus forte recette ne dépasserait guère 4000 francs; mais ici encore il faut remarquer que l'Opéra du Caire étant la propriété de Son Altesse, on n'a pas cherché à forcer les recettes, puisque, même en les supposant à leur maximum constant, elles seraient bien loin de représenter l'équivalent des frais.

3° Le nombre des personnes employées : artistes, danseurs, etc., environ 200.

4° Le nombre des musiciens est de 54.

5° La couleur de la salle est blanche et or sur fond rouge.

6° La largeur du théâtre prise au rideau est de 11 mètres.

7° La largeur de la salle prise au devant des loges est de 14 mètres.

8° La profondeur de la salle du devant des loges au mur de la scène est de 40 mètres (cette profondeur comprend celle de la scène elle-même).

9° L'espacement des fauteuils d'orchestre est de 0^m, 90.

10° La largeur des places d'orchestre est de 0^m,80.

Signé : *Le surintendant des théâtres*,

DRANEHT-BEY.

VI

THÉATRE IMPÉRIAL NAOUM DE CONSTANTINOPLE.

1° Nombre des places contenues dans le théâtre :

(a) Quatre rangs de loges, savoir :

27 au premier rang.
24 au deuxième rang.
24 au troisième rang.
25 au quatrième rang.

Y compris deux loges de l'avant-scène sur chaque rang. Au milieu, au deuxième et au troisième rang, la loge impériale de S. H. le sultan, qui occupe l'espace de trois loges par rang.

(b) Trois rangs de fauteuils d'orchestre, 68 places.

Neuf rangs de bancs de stalles, en tout 220 places, dont 108 places de première catégorie et 112 places de deuxième catégorie.

(c) Le paradis seul contient environ 400 personnes. En somme, le théâtre peut contenir environ 1000 spectateurs.

2° La recette maximum est d'environ 7000 francs.

3° Nombre d'acteurs, danseurs, etc. :

Acteurs de premier rôle	15
Acteurs de deuxième rôle	8
Chœurs.	40
Premières danseuses.	4
Deuxièmes danseuses	8
Danseurs..	2
Figurants, employés	100
Maître de chant.	1
Maître des chœurs	1

4° Nombre de musiciens de l'orchestre, 45.

5° La couleur générale de la salle est or sur fond blanc, le fond des loges est rouge.

6° La largeur du théâtre prise au rideau est de 9m,37.

7° La largeur de la salle prise au devant des loges est de 13m,80.

8° La profondeur de la salle est de 27m,06.

9° Distance des fauteuils d'orchestre, 0m,84.

10° La largeur des places est de 0m,52.

11° La salle est éclairée au gaz par un lustre de 42 becs avec globes, plus par 88 becs placés autour de la salle, devant les loges.

Le théâtre est assez sonore.

Signé : *Le propriétaire directeur du théâtre impérial de Constantinople,*

JOSEPH NAOUM.

VII

THÉATRE ROYAL DE COPENHAGUE.

1° Le nombre des places contenues dans le théâtre est de 1400 (dont 550 sur le sol et 850 dans les galeries; à cela il faut ajouter trois loges réservées à S. M. le roi et à la cour).

2° Le prix maximum de recette qui peut se faire en supposant toute la salle louée est de 1120 rigsdalers pour les jours ordinaires, et pour les jours extraordinaires de 1400 rigsdalers, soit 3950 francs.

3° Le nombre des artistes employés ordinairement se décompose ainsi :

Acteurs et actrices	26
Chanteurs et chanteuses	17
Danseurs et danseuses	17
Figurants et comparses	21
Élèves de danse	16
Membres des chœurs	50

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 50 avec engagement, plus 10 qui assistent à l'opéra et aux ballets.

5° La couleur du fond des loges est rouge sombre.

6° La largeur de l'ouverture de la scène est de 16 1/4 aunes, soit 10m,24.

7° La largeur de la salle prise au devant des loges est de 20 1/2 aunes, soit 12m,91.

8° La profondeur de la salle prise du rideau de la scène au devant des loges est de 26 1/2 aunes, soit 16m,69.

9° Quant à la distance des bancs ou fauteuils d'orchestre, il n'y a pas d'orchestre dans notre théâtre, mais deux parquets : le premier, où se trouvo une sorte de fauteuil, occupe cinq rangs; le second, avec des places numérotées, occupe huit rangs; puis il y a encore un parterre numéroté qui occupe cinq rangs.

Quant à l'arrangement intérieur de notre théâtre, il ne peut guère concourir avec celui de théâtres qui datent d'une période moderne; du reste, nous sommes en train d'abandonner notre salle qui ne peut atteindre son but. Quant au nouveau théâtre, qui devra être prêt dans trois ou quatre ans, on va établir un concours universel.

Signé :

L'INTENDANCE ROYALE DES THÉATRES.

VIII

THÉATRE ROYAL DE DUBLIN.

1° La salle contient :

Premières loges	430	personnes.
Secondes loges	360	—
Parterre	500	—
Première galerie	600	—
Seconde galerie	600	—
Total	2490	personnes.

2° La recette, au prix du tarif ordinaire, est de 4500 francs.

Au plus haut tarif elle est de 6400 francs.

A la saison de l'opéra italien, la recette maximum est de 7500 francs.

3° Nombre des acteurs, etc.:

Acteurs et actrices	28
Danseurs principaux	3
Corps de ballet	42

Pour l'opéra italien, le chœur est de 40 personnes.

4° Les musiciens de l'orchestre sont ordinairement au nombre de 17; pour l'opéra il est porté à 40.

5° La couleur du fond des loges est cramoisi foncé garni de velours vert; le ton général de la salle est blanc et or rebaussé d'une teinte crème.

6° L'ouverture de la scène est de 10m,50.

7° La largeur de la salle est de 13m,20.

8° La profondeur de la salle est de 17m,40.

(Il n'a pas été répondu à la neuvième et à la dixième question.)

Le théâtre est éclairé par une double rangée de candélabres en verre élégamment taillés; une rangée est suspendue aux panneaux des secondes loges et une autre à ceux de la première galerie. Des candélabres plus grands sont disposés de la même manière au dessus des loges d'avant-scène.

Les dispositions acoustiques sont très-heureuses; on entend très-distinctement les acteurs parlant à demi-voix, même du point le plus éloigné des galeries.

(A ces renseignements était joint un mémoire descriptif de toute la salle, mémoire dressé par M. Butler, architecte du théâtre.)

Signé : *Le directeur du Théâtre royal,*

Harris.

IX

THÉATRE DE LA VILLE A FRANCFORT.

1° Nombre des places :

20 loges au rez-de-chaussée de 4 places chacune.	80 places.
29 loges au premier rang, en tout	138 —
26 loges au second rang, en tout	120 —
Fauteuils d'orchestre	128 —
Places du parterre (dont 170 pour s'asseoir)	350 —
Galerie	400 —
Total	1216 places.

2° La recette peut s'élever à 2500 francs.

3° Le nombre des artistes se décompose ainsi :

Acteurs pour drame et comédie	20
Chanteurs et chanteuses	23
Chœurs et figurants	55

4° Les musiciens de l'orchestre sont au nombre de 48.

5° La couleur générale du fond des loges est rouge foncé.

6° (La lettre ne donne pas l'ouverture de la scène.)

7° La largeur de la salle entre les loges est de 15m,50.

8° La profondeur de la salle au mur de la scène est de 31 mètres (cette dimension doit sans doute comprendre la profondeur de la scène).

9° L'espacement des fauteuils d'un dossier à l'autre est de 0m,60.

10° La largeur des fauteuils est de 0m,50.

11° La salle est éclairée par un seul lustre à gaz.

La sonorité de la salle est parfaite.

Signé : *Le président du comité,*
KOHN-SPEYER.

X

THÉATRE DE LA PERGOLA A FLORENCE.

1° En ne considérant pas les abonnés, qui sont au nombre d'environ 400, la salle peut contenir 600 personnes, soit, en tout, 1000.

2° Avec les prix ordinaires de 3 francs le billet d'entrée ; 5 francs les places distinctes outre l'entrée; 20 francs les loges de troisième rang; 10 francs les loges de quatrième rang, et avec les abonnés au théâtre, on peut arriver à une recette maximum de 3000 fr.

3° et 4° L'orchestre se compose de 56 instrumentistes; l'orchestre qui monte sur le théâtre se compose de 24 musiciens. Les choristes sont 50. La troupe comprend deux *prime donne* de haute réputation, deux premiers ténors, un premier baryton, une première basse et une basse comique, outre les artistes de second ordre pour les parties complémentaires. La compagnie de ballet se compose d'un danseur de premier ordre et d'une danseuse de *primissimo ordine*, d'un chorégraphe, de 32 secondes danseuses et de 16 seconds danseurs; de plus, quelques mimes.

Quand on représente un grand opéra, comme *les Huguenots*, *le Prophète*, etc., le corps de l'orchestre est augmenté aux frais du directeur.

Quant au service intérieur, il y a 30 machinistes, 18 employés pour l'éclairage, et 48 personnes affectées à divers emplois.

5° Jusqu'ici la couleur du fond des loges était jaune; dans l'au-

tomne de 1869, elle a été changée et remplacée par un ton gris plombé, avec de petits listels couleur d'or.

6° La largeur du théâtre, prise au rideau, est de 11m,75.

7° La largeur de la salle, prise au devant des loges, est de 14m,70.

8° La profondeur de la salle, prise du devant des loges, est de 46m,28.

9° La distance des rangées de fauteuils d'orchestre est de 0m,90.

10° La largeur des places est de 0m,50.

11° La salle est éclairée à l'huile, et le théâtre au gaz.

La sonorité est assez bonne.

Signé : *Le directeur du théâtre de la Pergola*,

LUIGI RONRIGUEZ.

XI

THÉATRE CARLO FELICE A GÊNES.

1° Les places que peut contenir le théâtre sont au maximum de :

Orchestre et parterre.	800
Loges	800
Amphithéâtre (*loggione*).	400
Total.	2000

2° En considérant le prix de l'entrée simple à 2 fr. 50 cent., celui des places assises à 5 francs, et celui du cintre à 1 fr. 25 cent., la recette peut s'élever à 3200 fr. (On voit que dans cette nomenclature ne sont pas comprises les loges, qui doivent doubler au moins la recette.)

3° La compagnie de chant se compose de : 1 soprano, 1 ténor, 1 baryton, 1 basse profonde, 1 mezzo-soprano ou contralto, et de 6 ou 8 artistes secondaires. Plus, de 20 à 24 premiers choristes, de 36 à 50 seconds choristes appelés suivant le spectacle donné, et enfin de 50 à 100 comparses suivant les cas.

La compagnie de ballet se compose de : 1 chorégraphe, 1 grande première danseuse, 1 premier danseur, 1 première danseuse, 4 premiers mimes et 3 ou 4 seconds, de 24 couples de danseurs de demi-caractère; de 8 à 12 comparses femmes et de 50 à 100 comparses hommes.

4° L'orchestre est composé de 64 artistes, y compris le chef.

5° La couleur du fond des loges est rouge avec des lignes plus ou moins foncées.

6° La largeur de l'avant-scène est de $14^m,50$.

7° La largeur de la salle est de 18 mètres.

8° La profondeur de la salle est de $20^m,50$.

9° (Il n'a pas été répondu à la question.)

10° La largeur des places est de 48 centimètres.

11° La salle est éclairée par un lustre de bronze à gaz, avec 144 flammes.

La salle est sonore et répond parfaitement aux voix des artistes.

Les loges sont de propriété privée.

La municipalité donne au directeur une subvention annuelle de 55000 francs, outre l'orchestre, qui est complétement aux frais de la ville, et coûte chaque année 51 000 francs.

La dépense pour le matériel, fournitures et restaurations, est à la charge de la municipalité, qui entretient aussi 1 inspecteur du théâtre, 1 gardien et 1 portier.

Signé : *Le directeur du théâtre Carlo Felice,*

ALEXANDRE LAVAGG.

XII

THÉATRE DE GENÈVE.

1° Le nombre de places contenues dans le théâtre est environ de 1000.

2° La recette maximum qui peut se faire en supposant toute la salle louée est de 1800 francs.

3° Le nombre des acteurs, chanteurs et choristes actuels est de 70; les employés, au nombre de 6; les machinistes, au nombre de 2.

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 30, plus le chef d'orchestre et le sous-chef.

5° La couleur générale du fond des loges est rouge foncé.

6° La largeur de l'ouverture de la scène est de $8^m,20$.

7° La largeur de la salle est de $7^m,20$.

8° La profondeur de la salle est de $22^m,80$.

(Cette dernière mesure comprend peut-être la profondeur de la scène, qui est de $10^m,10$; il resterait, dans ce cas, une profondeur de 12 mètres pour la salle, ce qui me paraît le plus vraisemblable.)

9° L'espacement des fauteuils d'orchestre est de 90 centimètres.

10° La largeur des fauteuils est de 50 centimètres.

Le théâtre est vieux, très-vieux. On avait voté, en 1861, une somme de 600000 francs pour la construction d'un nouveau théâtre, mais cette somme a été appropriée à d'autres travaux, et le théâtre reste plus en arrière que jamais.

Signé : *Le directeur du théâtre de Genève,*

LOUIS MAUKIEWICZ.

XIII

THÉATRE DE LA VILLE DE HAMBOURG.

1° La salle contient :

Fauteuils d'orchestre	260 places
Parterre	300 —
Première galerie	200 —
Deuxième id.	210 —
Troisième id.	210 —
Quatrième id.	500 —
Total	1680 —

2° Le prix maximum de la recette est de :

Prix ordinaires	3200 francs.
Prix extraordinaires	4500 —

3° Le nombre de tous les acteurs, danseurs, chanteurs, figurants et employés, est de 225 personnes.

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 50.

5° La balustrade des loges est blanche et or; le fond des loges est rouge.

6° La largeur de l'ouverture de la scène, prise au rideau, est de 12m,90.

7° La largeur de la salle, prise au devant des loges, est de 16m,80.

8° La profondeur de la salle, prise du rideau de la scène au devant des loges de face, est de 33m,60.

9° La distance des fauteuils d'orchestre est de 56 centimètres.

10° La largeur d'orchestre est de 3m,64.

(Il doit y avoir erreur dans la réponse n° 9, cela doit se rapporter

sans doute à la largeur. Quant à la question n° 10, il est évident que la réponse ne se rapporte pas à la question.)

11° La saison du théâtre de la ville dure neuf ou dix mois, du 1er août au 1er mai ou au 1er juin. On joue tous les jours.

Le répertoire comprend les grands opéras, l'opéra-comique, le ballet et la tragédie.

L'édifice appartient à un marchand de la ville et est loué au prix de 30 000 francs par an; l'éclairage coûte environ 90 francs chaque soirée; il n'y a aucune subvention allouée, et le directeur a beaucoup de peine pour remplir ses devoirs.

Signé : *Le directeur du théâtre de la ville,*

M. Ernst.

XIV

THEATRE ROYAL DE HANOVRE.

1° Le nombre des places contenues dans le théâtre, non compris celles de la grande et de la petite loge royale, est de 1920.

2° La recette peut se faire ainsi :

Prix ordinaires	4016	francs.
Prix moyens	4898	—
Prix hauts	5798	—

3° Le nombre des membres de la comédie est de 24 personnes.

—	—	de l'opéra	16	—
—	—	des choristes	60	—
—	—	des danseurs	4	—
—	—	des figurants	16	—

A cela il faut ajouter les élèves de l'école de ballet.

4° Le nombre des membres de l'orchestre est de 72, en y comprenant les 3 chefs d'orchestre.

5° La décoration de la salle est blanche ornée d'or; le fond des loges est rouge foncé.

6° L'ouverture de la scène est de 13m,15.

7° La largeur de la salle, au premier rang des loges, est de 13m,25.

8° La profondeur de la salle est de 14 mètres.

9° L'espacement des fauteuils d'orchestre est de 872 millimètres.

10° La largeur des places est de 537 millimètres.

11° L'éclairage de la salle, depuis quelques années, est un lustre en forme de soleil (sonnenbeleuchtung); elle est fort avantageuse comme ventilation, d'après la construction de Strode et Cᵉ.

L'acoustique n'est pas moins bonne, ce qui est produit, en observant la théorie du Dr Bladny, par de forts ressauts et par la décoration bien relieffée des balcons des loges.

—Signé : *L'intendance du théâtre royal prussien,*
V. Bronsart.

XV

THÉATRE DE SAN CARLO A LISBONNE.

1° La salle comble peut contenir 2000 spectateurs, dont 105 fauteuils d'orchestre, 464 places de parterre, 110 loges, 60 places de galerie et 110 places de paradis.

2° La recette maximum est de 5500 francs.

3° La troupe comprend :

Acteurs lyriques	30
Premiers rôles dames	5
Secondes danseuses	24
Coryphées hommes	20
Coryphées femmes	24
Choristes	50

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 60 pour la musique symphonique, et de 30 pour la musique militaire.

5° La couleur du fond des loges est rouge foncé et grenat.

6° La largeur de l'ouverture de la scène est de 13 mètres.

7° La largeur de la salle est de 16m,46.

8° La profondeur de la salle est de 18m,70.

9° L'espacement des fauteuils d'orchestre est de 3m,30.

(Il y a encore sur ce point erreur dans la réponse; cette dimension doit se rapporter à la largeur du couloir intermédiaire qui sépare les deux côtés de l'orchestre.)

10° La largeur des fauteuils d'orchestre est de 48 centimètres.

11° La salle est éclairée par un lustre contenant 200 becs.

La salle est réputée comme jouissant d'une sonorité considérable.

Les décors sont peints par MM. Rambois et Cinatti, peintres scénographes d'une grande réputation.

Signé : *Le directeur*,

COSSOUL ET Cie.

XVI

THÉATRE DE COVENT-GARDEN A LONDRES.

(La lettre qui m'a été adressée par le directeur du théâtre de Covent-Garden contenant des documents qui m'ont paru intéressants, je crois devoir transcrire cette lettre à peu près telle que je l'ai reçue.)

1° ..... Quant au nombre des places de la salle, ce nombre change selon les représentations données. Au printemps, il y a l'opéra italien; à l'automne, quelquefois concerts; en hiver, spectacle de pantomime et opéra anglais.

Pendant la saison de l'opéra italien il y a quatorze, quinze ou seize rangs de fauteuils d'orchestre, et quelquefois même tout le parterre est occupé par ces fauteuils. — Les loges pendant cette saison sont toutes privées, et ne contiennent que quatre à six places.

Pendant la saison de l'opéra anglais ou de la pantomime il y a rarement plus de six ou sept rangs de fauteuils d'orchestre, et alors l'espace en arrière des fauteuils est occupé par des bancs sur lesquels les places sont beaucoup plus petites. Dans cette saison les séparations des trois quarts des loges sont déplacées, l'espace formant une espèce de galerie ouverte avec trois rangées de chaises.

Dans la saison des concerts (ordinairement des concerts promenades), le plancher du parterre est élevé au niveau de celui de la scène, le tout étant arrangé comme une seule salle sans chaises ou bancs, et contenant de 4 à 5000 personnes.

J'ai fait bâtir mon théâtre spécialement pour l'opéra italien, mais voyant que cette saison ne peut durer au plus que quatre mois dans l'année, je l'ai fait construire d'une manière qui peut convenir à d'autres genres de spectacles, c'est-à-dire de façon à pouvoir placer plus de monde à des prix beaucoup plus modérés que pendant l'opéra italien.

Comme l'opéra italien est après tout la spécialité de mon établissement, c'est à ce point de vue que je répondrai à vos questions :

1° Quand le parterre est rempli de fauteuils d'orchestre on y met

490 personnes. Il y a trois rangs de loges à trente-six chaque, au-dessus, et près de la scène, il y a encore sept loges de chaque côté. Toutes ces loges sont louées quelquefois pour quatre personnes, quelquefois pour six personnes. Il y a 380 stalles de galerie et une galerie avec des bancs sur lesquels les places ne sont pas séparées, et qui contiennent plus de 1000 personnes.

Ces stalles de galerie et cette vaste galerie sont la source d'un revenu *très-considérable*, et permettez-moi de vous dire que j'ai souvent remarqué dans vos théâtres de Paris, l'absence de ce grand *desideratum* pour notre *gros public*.

(D'après ces chiffres on peut estimer que l'ensemble de toutes les places est d'environ 2500.)

2° Selon les prix auxquels les places et les loges sont vendues au théâtre (lesquels sont *beaucoup* augmentés par les spéculateurs) la recette maximum, tout le théâtre loué, monte à 37 500 francs.

3° Le nombre d'employés varie beaucoup suivant le spectacle, quelquefois 400, quelquefois 800.

4° Le nombre de musiciens varie de 80 à 120, y compris la musique militaire.

5° Le fond des loges est rouge foncé.

6° La largeur du rideau d'avant-scène est de $15^m,00$.

7° La largeur de la salle prise du devant des loges au point le plus étendu est de $18^m,90$.

8° La profondeur de la salle prise du devant des loges au mur *du fond* de la scène est de $49^m,50$.

9° La distance entre deux rangées de fauteuils, de dossier à dossier, est de $0^m,925$.

10° La largeur des fauteuils est de $0^m,585$.

11° L'éclairage de la salle se fait par un grand lustre en cristaux de $3^m,60$ de diamètre et aussi par des candélabres en face de deux des rangs de loges.

Les divisions entre les loges et les couloirs, et entre les loges elles-mêmes, aussi bien que les balcons, sont d'une légèreté extrême, et je crois que cela contribue à la sonorité de la salle, qui est excellente.

Signé : *Le directeur du théâtre de Covent-Garden*,

FREDERIK-GYE.

XVII

THÉATRE DE MAYENCE.

1° Nombre des places :

Fauteuils d'orchestre.	240 places.
Stalles d'orchestre.	130 —
Parterre	180 —
Loges de face des premières.	15 —
Loges des premières.	150 —
Loges des secondes	260 —
Loges des troisièmes.	200 —
Galerie	500 —
Total.	1675 places.

2° Il y a deux sortes de prix : les prix ordinaires et les prix élevés; ceux-ci dépassent les premiers du quart environ.

Voici les prix élevés :

Fauteuils d'orchestre	3 fr.	80
Stalles	3	00
Parterre	1	70
Loge de face des premières. La place. . . .	6	15
Loge de première — —	3	80
Loge de seconde — —	3	00
Loge de troisième face —	1	70
Loge — de côté —	1	30
Galerie . . . . —	0	65

(D'après ces chiffres partiels la recette de la salle, en supposant l'égalité entre le nombre des loges de face et celles de côté, serait d'environ 3675 francs.)

3° Voici la désignation des personnes :

Acteurs.	16
Actrices	12
Chanteurs	12
Chanteuses	9
Danseurs.	1

Danseuses	12
Choristes hommes	16
Choristes femmes	16
Employés divers	80

4° L'orchestre se compose de 46 artistes, y compris les trois chefs.

5° Le fond des loges est jaune et or avec velours rouge.

6° L'ouverture de la scène est de 11m,00.

7° La largeur de la salle est de 15m,00.

8° La profondeur de la salle est de 22m,50;

9° La distance des deux rangées de fauteuils d'orchestre est de 0m,75.

10° La largeur des places d'orchestre est de 0m,50.

11° La salle est construite en forme d'amphithéâtre antique. La sonorité est une des meilleures de l'Allemagne.

Signé : *Le directeur*,

E. TH. L'ARRONGE.

XVIII

THÉATRE DE LA MUNIZIONE A MESSINE.

1° Le parterre contient 216 places ou chaises séparées et numérotées. Il contient en outre 60 personnes debout. — (Il y a deux corridors seulement au parterre, un de chaque côté, et un certain espace vide au fond pour les personnes debout) Le théâtre a quatre rangs de loges composés chacun de quinze loges non compris les deux loges d'avant-scène. Le premier rang a une loge de moins pour l'entrée du parterre, et le cinquième rang est entièrement destiné pour galerie ou amphithéâtre : il peut contenir 250 personnes.

(D'après ces renseignements on ne peut trouver exactement la contenance de la salle, la contenance des loges n'étant pas déterminée; en tout cas elle ne doit pas dépasser 1000 spectateurs.)

2° Voici les prix détaillés de chaque nature de places :

1res loges	8 fr.	00	(ce sont des baignoires).
2es —	10	00	
3es —	6	50	
4es —	5	00	
Stalles de parterre.	1	30	

Parterre debout. . 1 fr. 00
Galerie.. . . . . . 0 40

La recette du théâtre plein, d'après ces prix, peut s'élever à 949 francs.

3° Nombre d'acteurs et employés :

Acteurs	9
Chœurs	18
Employés	20

4° Les musiciens sont au nombre de 30, non compris le chef d'orchestre.

5° La couleur du fond des loges est rouge, le devant des loges blanc perle et or.

6° La largeur de l'avant-scène est de 7m,50

7° La largeur de la salle est de 11m,70.

8° La profondeur de la salle est de 14m,20.

9° Les bancs ou chaises du parterre ont de dossier à dossier, compris passage, 0m,78.

10° La largeur des siéges est de 0m,46.

11° Le théâtre est éclairé par 64 beaux bras de zinc dorés portant une grande lumière à gaz avez globe opale. Ces bras sont disposés au nombre de seize par chaque rang de loges. Il n'y a pas de lustre.

Le théâtre est très-sonore et richement décoré. Les chaises du parterre sont en fer avec des coussins rouges.

Ce théâtre a été reconstruit depuis peu sous la direction des ingénieurs Fortuné Guériau et Giacomo Fiore sur le théâtre du même nom qui était très-vieux et très-incommode. Dans sa reconstruction il a été agrandi et a pris une forme belle et régulière.

Signé : *Le directeur*,
S. Ribera.

XIX

THÉATRE VICTOR-EMMANUEL A MESSINE.

1° Le parterre contient 358 places ou chaises séparées et numérotées, il contient en outre 100 personnes debout. Il y a trois corridors au parterre, un au milieu et un de chaque côté.

Tout ce qui regarde les machines a été exécuté sous la direction de l'ingénieur Fortuné Queriau.

Signé : *Le directeur*,

S. Ribera.

XX

THÉATRE DE LA SCALA A MILAN.

1° Le nombre des personnes qui peuvent s'asseoir au parterre est de 690, dont 90 sur des fauteuils et 600 sur des chaises ordinaires. Quelques-unes de ces dernières sont numérotées. Tout le parterre correspondant n'est pas occupé par les chaises. Il y a trois grands couloirs par lesquels on arrive aux chaises mêmes, et il y a aussi un grand espace vers la porte de sortie qui, en cas de grand concours, est occupé par les personnes qui, quoique payant, ne peuvent pas s'asseoir. En tenant compte de cet espace, des loges et du paradis, on peut assurer que le théâtre de la Scala peut contenir environ 3000 personnes.

2° La plus grande recette du soir qu'on vérifia dans la saison dernière du carnaval et du carême fut de 9000 francs, sans compter les abonnés qui étaient au nombre de 850, mais en comptant le prix des billets de loges qui est le même que celui du parterre. Quant au prix des loges, on ne peut calculer, car c'est une spéculation réservée au propriétaire de la loge.

N. B. Le propriétaire paye une redevance annuelle qui sert à former la dotation du théâtre.

3° Personnel employé dans les spectacles, sans compter les premiers acteurs : académie de ballet, 64 élèves; seconds danseurs et secondes danseuses, 40; coryphées et figurants, de 100 à 150; choristes des deux sexes, de 80 à 100.

4° L'orchestre est composé de 80 à 100 professeurs, selon les exigences du spectacle. Concert de musique sur la scène, 30 parties.

5° C'est au plaisir du propriétaire de la loge de la faire décorer entièrement comme il lui plaît; mais il est établi que les rideaux extérieurs seront égaux pour toutes les loges et de couleur cramoisi avec des franges jaunes.

6° La largeur de l'ouverture de la scène est de $16^{m}.36$.

7° La largeur de la salle est de $24^{m},85$.

8° La profondeur est de $22^{m},00$.

9° La distance de deux rangées de fauteuils est de 0m,93.

10° La largeur d'une place est de 0m,50.

11° Notre théâtre est considéré comme un des plus harmonieux, qualité que l'on doit attribuer, à ce qu'on croit, à la courbe de la voûte favorable pour renvoyer les sons. Cette voûte est parfaitement unie et en bois recouvert de plâtre comme pour les voûtes ordinaires.

Quant à l'éclairage du théâtre, il ne se trouve rien de plus adapté jusqu'à présent que le grand lustre au centre de la salle, ayant 360 becs de gaz. La rampe est éclairée par 100 becs renversés. Quand on ouvre le théâtre pour un bal, l'illumination est augmentée de 700 becs disposés même sur la scène, qui sert à usage de salle.

Signé : *Le directeur de la commission théâtrale,*

Marquis Hercule Palcogrini d'Este.

XXI

GRAND THÉATRE DE MOSCOU.

(La lettre qui me donne les renseignements que j'avais demandés se rapporte au théâtre de Saint-Pétersbourg ; comme il y a quelques réponses ambiguës, je pense qu'il sera préférable de donner ici la lettre entière, et de grouper dans un même paragraphe les documents qui intéressent les théâtres russes.)

1° Le nombre de places est :

Au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg :

Loges impériales	7
Loges à louer à 6 places, 156, soit	936
Stalles ou parterre	450
Galeries au balcon	380
Total	1773

Au théâtre Marie :

Loges impériales	5
Loges à louer à 8 places, 124, soit	992
Stalles	478
Galerie	365
Total	1840

2° La recette maximum, en supposant toute la salle louée, est :

Au Grand Théâtre. . . .	Italiens	15000 fr.
	Ballet	7500
Au théâtre Marie.		7500
Au théâtre Alexandre.		4235
Au théâtre Michel.		4620

3° Le nombre des acteurs et chanteurs, en un mot des artistes attachés à la direction des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, est de 1000 personnes.

4° Le nombre de musiciens jouant aux orchestres de la direction est de 300.

5° La couleur générale du fond des loges au Grand Théâtre ainsi qu'au théâtre Michel est jaunâtre clair ; au théâtre Marie, le fond est formé par des draperies en soie bleue, et au Grand Théâtre de Moscou en soie rouge.

6° La largeur du théâtre prise au rideau :

Au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, 16 mètres.

Au théâtre Marie, 17m,20.

Au théâtre Alexandre, 16 mètres.

Au Grand Théâtre de Moscou, 20 mètres.

7° La plus grande largeur de la salle prise au devant des loges est :

Au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, 17 mètres.

Au théâtre Marie, 20m,60.

Au théâtre Alexandre, 17m,20.

Au Grand Théâtre de Moscou, 22 mètres.

8° La profondeur de la salle, prise du devant des loges au mur de la scène, c'est-à-dire la longueur totale de la salle *avec la scène* est :

Au Grand Théâtre de Saint-Pétersbourg, 58m,50.

Au théâtre Marie, 51m,20.

Au théâtre Alexandre, 48 mètres.

Au Grand Théâtre de Moscou, 65m, 50.

9° L'espacement des bancs ou fauteuils d'orchestre pris de dossier à dossier est de 1 mètre, et le passage libre de 0m,48.

10° La largeur des places fauteuils est de 0m,53.

11° La quantité des becs de gaz est de 2000 à chaque théâtre, et au Grand Théâtre on peut allumer 3500 becs si le cas le requiert.

Signé : *Le chef du comptoir des théâtres impériaux,*

H. Jurgenof.

XXII

THÉATRE ROYAL DE LA COUR A MUNICH.

1° L'auditoire du théâtre comprend 2300 personnes.

2° Le maximum des recettes avec abonnements suspendus est de 5375 francs.

3° Le personnel des artistes se compose de :

Acteurs	18
Actrices	15
Chanteurs solistes	12
Chanteuses solistes	11
Choristes hommes	28
Choristes femmes	24
Danseurs solistes	3
Danseuses solistes	4
Figurants	14
Figurantes	16

4° L'orchestre compte 3 directeurs et 90 musiciens.

5° La couleur du fond des loges est rouge.

6° L'ouverture de la scène est de 14 mètres.

7° La largeur de la salle est de 19 mètres.

8° La profondeur de la salle est de 22 mètres.

9° L'écartement des fauteuils de parquet, siéges baissés, 0m,325 (cette mesure doit se rapporter au passage libre entre les bancs).

10° La largeur d'une place est de 0m,515.

11° L'éclairage de la salle est fait au moyen d'un lustre à 500 becs de gaz. L'acoustique est irréprochable.

Signé : *L'intendant royal du théâtre de la cour.*

XXIII

ACADÉMIE DE MUSIQUE DE NEW-YORK.

1° La salle peut contenir 2000 places réservées et à peu près 500 personnes debout.

2° La recette peut s'élever, en supposant tout vendu, à environ 11000 francs.

3° Le nombre des employés de toute sorte est d'un peu plus de 200.

4° L'orchestre est composé de 55 à 60 musiciens.

5° La salle est grise et or, le fond des loges rouge.

6° La largeur de l'ouverture de la scène est de 14m,45.

7° La largeur de l'*auditoire* est de 26m,50.

(Il n'y a pas de loges aux deux côtés du parquet; les loges ne commencent qu'au premier.)

8° La profondeur de la salle jusqu'au mur de la scène est de 46 mètres.

(Cette dimension doit comprendre la profondeur de la scène.)

9° L'espacement d'un banc à l'autre, c'est-à-dire la place pour allonger les pieds, est de 0m,40.

10° La largeur des places de fauteuil est de 0m,45.

11° La salle est éclairée au gaz par un grand lustre au milieu et de petits candélabres autour des loges. La salle est très-sonore.

Les académies de musique de Philadelphie et de Boston sont construites dans le même genre; mais celle de Philadelphie est un peu plus grande.

Signé : *Le directeur*,

MAX MARETZEK'S.

XXIV

THÉATRE BELLINI A PALERME.

1° Les places du parterre sont au nombre de 300.

Le nombre des rangs de loges est de 5.

Le nombre des loges par rang est de 19 pour les deuxième, troisième et quatrième files. Le premier rang contient 18 loges et le cinquième 17.

La capacité de la galerie est de 114; mais elle peut s'élever à 150.

(Le nombre des occupants des loges n'étant pas indiqué, on ne peut connaître exactement la contenance totale de la salle, qui peut néanmoins être évaluée à environ 900 personnes.)

2° La recette peut s'élever à 1000 francs pour les jours de comédie, et à 1450 francs les jours d'opéra.

3° La composition de la compagnie musicale est celle-ci :

Prime donne	2
Premiers ténors	2
Premiers barytons	2
Premières basses	2
Contralto	1
Chanteurs et chanteuses de deuxième ordre	8
Choristes hommes	22
Choristes femmes	18

La composition de la compagnie de ballet est celle-ci :

Maître de ballet	1
Prima ballerina assoluta rango francese	1
Prima ballerina assoluta rango italiano	1
Primo ballerino assoluto rango francese	1
Primo ballerino assoluto rango italiano	1
Danseuses mimes	2
Danseurs mimes	2
Mimes guerriers	2
Secondes danseuses	24
Seconds danseurs	8
Enfants	6

Figurants et comparses suivant que le commande le ballet.
Employés divers. 36

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre, compris les chefs et le professeur de harpe, 56.

Musique de la banda sur la scène, 26.

5° La couleur du fond des loges est rouge.

6° Largeur de l'ouverture de la scène, $10^m,32$.

7° Largeur de la salle, $13^m,40$.

8° Profondeur de la salle, $13^m,50$.

9° Distance de deux rangs de fauteuils, $0^m,75$.

10° Largeur des fauteuils, $3^m,35$.

(Cette largeur est encore celle du passage médiant, ou celle du groupe latéral de siéges.)

11° L'illumination de la salle est faite ordinairement par un grand lustre à gaz; dans les soirées de gala on ajoute des candélabres tout autour de la salle.

La salle est suffisamment sonore.

Le théâtre reçoit du conseil communal une subvention annuelle de 125 000 francs, à la charge de tenir la salle ouverte pendant la saison d'automne, le carnaval et le carême, avec musique et ballet, en permettant toutefois à l'impresario de substituer pendant l'automne une compagnie de prose à la compagnie de musique.

Signé : *Le président de la direction théâtrale,*

MARQUIS DE SAN GIACINTO.

XXV

THÉATRE DE L'OPÉRA DE PARIS.

1° Nombre de places sans les strapontins :

Parterre.	280
Orchestre.	204
Stalles d'amphithéâtre.	121
Baignoires.	86
Premières loges.	218
A reporter. . . .	909

Report. . . .	909
Deuxièmes loges.	238
Troisièmes loges.	258
Quatrièmes loges.	144
Cinquièmes loges.	44
Amphithéâtre du cintre.	190
Total. . . .	1783

2° La recette maximum, en supposant que les loges louées aux abonnés sont louées au bureau des billets, comme cela arrive pour les représentations extraordinaires, peut s'élever à 16 990 francs.

3° Le personnel de l'Opéra comprend :

Administration générale.	13 personnes
Administration de la scène.	19 —
Machinistes et aides.	70 —

(Pour différents ouvrages, *l'Africaine* par exemple, le nombre des machinistes est notablement augmenté).

Personnel du bâtiment.	40
Ouvreuses.	20
Personnel des costumes.	55

A ce personnel fixe il faut ajouter les employés qui viennent du dehors par suite de marchés à forfait, tels que coiffeurs, chausseurs, etc., dont le nombre s'élève à environ 30.

Personnel du chant

Ténors.	11
Barytons.	7
Basses.	6
Soprani	11
Contralti.	4
Choristes femmes.	40
Choristes hommes.	50
Enfants.	8

Pour divers ouvrages le nombre des choristes est notablement augmenté.

Comparses et chef.	21
Écuyers.	2
Figurants.	12

Suivant les pièces qui se représentent, le nombre des comparses supplémentaires, qui sont presque toujours adjoints aux comparses titulaires, peut se doubler et même se tripler; dans *la Juive*, par exemple, le nombre total des comparses et des figurants peut s'élever à 150.

Personnel de la danse.

Maître de ballet	1
Régisseur	1
Professeur	1
Danseurs, sujets	6
Professeurs, dames	2
Danseuses, sujets	27
Danseurs du corps de ballet	30
Danseuses du corps de ballet	50

4° L'orchestre de l'opéra est ainsi composé :

Chef d'orchestre	1
Deuxième chef	1
Troisième chef, premier violon	1
Premiers violons	11
Deuxièmes violons	11
Altos	8
Violoncelles	10
Contre-basses	8
Flûtes	3
Hautbois	3
Clarinettes	3
Bassons	4
Cors	5
Trompettes	2
Cornets à piston	3
Trombonnes	4
Opbicléide	1
Harpistes	2
Timballiers	2
Cimballier	1
Grosse caisse	1
Triangle	1
Tambour	1
Préposé	1
Total	92

Plus sur la scène une banda qui varie de 20 à 30 artistes.

5° La couleur du fond des loges est rouge.

6° Largeur de l'avant-scène, 12m,60.

7° Largeur de la salle, 16m,80.

8° Profondeur de la salle, 22 mètres.

9° Distance de deux rangées de fauteuils d'orchestre de dossier à dossier, 68 centimètres.

10° Largeur d'un fauteuil d'orchestre, 536 millimètres.

29

11° La salle est éclairée par un lustre au gaz contenant 240 feux, plus 40 girandoles placées sur les colonnes au niveau des premières et des secondes loges.

L'acoustique est une des meilleures connues, le timbre est agréable et la résonnance est parfaite, sauf dans le fond de quelques loges de côté.

La subvention annuelle allouée au directeur est de 800 000 francs, les différences annuelles portées au budget de la direction s'élèvent en moyenne à 2 500 000.

Les documents ne me manqueraient pas pour compléter et développer ce qui se rattache à l'Opéra; mais je dois me borner et indiquer seulement les points qui ont servi de base pour le programme de la comparaison de divers théâtres entre eux.

Signé : Pour tous les renseignements, sauf les mesures,

Le directeur de l'Opéra,

Émile Perrin.

XXVI

ACADÉMIE AMÉRICAINE DE MUSIQUE DE PHILADELPHIE.

1° Nombre des places :

Parterre	498
Cercle du parquet	580
Balcon	528
Cercle de famille	558
Amphithéâtre	610
Loges d'avant-scène	96
Loges d'amphithéâtre	12
Total	2890

2° La recette maximum ne peut être évaluée exactement, le prix variant suivant le caractère des représentations ; mais les plus fortes recettes que l'on ait constatées se sont élevées à la somme de 20 000 francs.

3° Le personnel des artistes varie selon les diverses troupes de passage au théâtre; dans certains cas le nombre des personnes paraissant sur la scène s'est élevé à 500.

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 35 à 40.

5° Les faces de balcons et de colonnes sont blanches, couleur crème et or, les fonds sont rouges.

6° L'ouverture de la scène est de $13^m,50$.

7° La largeur de la salle est de 18 mètres.

8° La profondeur de la salle est de $22^m,80$.

Dans ce théâtre il n'y a pas de loges, l'espace réservé ordinairement pour ces places est transformé en immenses balcons contenant cinq rangées de fauteuils; c'est du devant de ces balcons que sont prises les mesures ci-dessus. Mais on voit que la comparaison de ces dimensions avec celles similaires des autres théâtres ne peut être exacte, puisque les balcons ont un développement bien plus grand que les loges ordinaires; au surplus, voici la dimension prise jusqu'au fond des murs de la salle et qui pourrait aider à rectifier les éléments comparatifs.

Plus grande largeur, $24^m,20$.

Du fond du mur au rideau de la scène, 30 mètres.

9° L'espace entre deux rangées consécutives de fauteuils de dossier à dossier est de 91 centimètres.

10° La largeur des siéges est de 546 millimètres.

11° Les effets acoustiques de la salle sont remarquablement bons, la résonnance est augmentée par l'établissement de voûtes sous l'orchestre et sous le parterre, et par un léger revêtement en bois placé sur les murs de la salle.

La salle est éclairée par un grand lustre à gaz de 220 becs et par 14 bras de 7 becs chacun placés sur l'amphithéâtre ; de plus 54 bras contenant 145 becs sont placés sur les murs de la salle.

Le bâtiment est chauffé à la vapeur, et la ventilation se fait par un aspirateur mécanique; l'air vicié s'échappe par des conduits placés dans les épaisseurs des murs. 91 000 kilogrammes sont nécessaires pour effectuer le chauffage annuel.

Pour les bals, le plancher de la scène est prolongé par le plancher de la salle qui s'élève au moyen de leviers à bascule.

L'Académie de Philadelphie, élevée par les architectes Lebrun et Kunge, est la propriété d'une société d'actionnaires et est dirigée par un comité qui représente les intérêts de la société.

(Le directeur du théâtre de Philadelphie m'a envoyé de nombreux documents, des ouvrages, des gravures, des lithographies, etc., qui permettraient de s'étendre longuement sur cet édifice ; mais à mon grand regret, j'ai cru devoir ne soumettre au lecteur que ce qui rentre à peu près strictement dans le domaine des renseignements que je me suis proposé de faire connaître.)

Signé : *Le président du comité,*

JAMES C. HAND.

XXVII

THÉATRE NATIONAL DE PRAGUE.

1° Il y a cinq plans de chaque côté de la scène. (La réponse se rapporte aux plans de la scène et non au nombre de places.)

2° La plus forte recette peut s'élever à 1700 francs.

3° Le personnel se divise en deux troupes : comédie et opéra. La troupe de comédie comprend 20 acteurs et 12 actrices. Celle de l'opéra comprend :

Premiers chanteurs.	12
Premières cantatrices.	7
Choristes des deux sexes.	48

A cela il faut ajouter 15 dames du corps de ballet et beaucoup de figurants.

4° Le nombre des musiciens de l'orchestre est de 50, placés sous la direction de M. Smetana.

5° Les loges sont tapissées de blanc.

6° Largeur de l'ouverture de la scène, 10 mètres.

7° Largeur de la salle, 12 mètres.

8° Profondeur de la salle, 14 mètres.

9° Espacement des fauteuils, ?

10° Largeur des fauteuils, 59 centimètres.

11° Le théâtre national de Prague est installé actuellement dans une salle provisoire, on en construit maintenant une définitive.

Le théâtre reçoit une subvention annuelle de 40 000 francs, provenant de la caisse du royaume de Bohême. L'administration est confiée à une sous-commission composée des citoyens les plus distingués de la ville. 3 membres de cette sous-commission sont chargés de la direction. Ce sont actuellement : MM. Götzel, maire du faubourg de Karolinentbal, Strakaty et Cizek, docteurs en droit.

Signé : *Le membre de la sous-commission chargée de la direction du théâtre,*

Dr Ant. Cizek.

XXVIII

THÉATRE CALIFORNIA A SAN FRANCISCO.

1° Nombre des places, 1600.
2° Recette maximum, 10500 francs.
3° Personnel :

Acteurs	22
Actrices	14
Employés	20

4° Nombre des musiciens de l'orchesstre, compris le chef, 17.

5° Les fonds des loges sont simplement revêtus de mortier qui sera bientôt peint à fresque.

6° 7° 8° Ces trois réponses se rapportent plutôt à la scène qu'à la salle ; il y a au moins confusion sur deux points. Je transcris les réponses telles quelles : la scène a 24 mètres de profondeur, 24 mètres de largeur. La profondeur totale du théâtre est de $49^m,20$, et la largeur de $24^m,60$.

Il n'y a pas de réponse aux questions 9 et 10. Le théâtre a une société par actions pour donner convenablement tous les genres de pièces classiques et modernes. La saison théâtrale n'a pas de fin dans cette ville, elle dure toute l'année.

Signé : *Les directeurs*,

BARRET ET CULLOOH.

XXIX

GRAND THÉATRE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

Voir le paragraphe XXI.

XXX

THÉATRE ALEXANDRA DE SAINT-PÉTERSBOURG.

Voir le paragraphe xxi.

XXXI

THÉATRE MICHEL DE SAINT-PÉTERSBOURG.

Voir le paragraphe xxi.

XXXII

THÉATRE MARIE DE SAINT-PÉTERSBOURG.

Voir le paragraphe xxi.

XXXIII

THÉATRE MUNICIPAL DE SANTIAGO.

1° Le théâtre contient :

Premières loges	22
Deuxièmes loges	26

Troisièmes loges	28
Quatrièmes loges	2
Parterre	250 places
Stalles d'orchestre	358 —
Galerie	500 —

Il y a encore deux loges destinées : une au premier rang, pour la famille du président de la république; et l'autre, au second rang, pour le corps diplomatique. De plus, deux autres loges sont destinées à la municipalité.

Des 48 loges de premier et de deuxième rang, il y en a 34 qui sont vendues temporairement, pour 8 ans, à des familles particulières.

(D'après ces chiffres, la capacité générale de la salle n'est pas connue; mais, en supposant que les loges contiennent une moyenne de 5 personnes, le théâtre de Santiago pourrait renfermer environ 1400 spectateurs.)

2° En calculant sur une représentation extraordinaire, là où tout le théâtre est complétement libre, la recette maximum pourrait s'élever à 8500 francs.

3° Le personnel de l'opéra comprend :

Soprano	1
Medio soprano	1
Contralto	1
Segunda dama	1
Tenors	2
Baryton	1
Bouffe	1
Basse	1
Second tenor	1
Seconde basse	1
Choristes, hommes et femmes	24

Il y a longtemps que nous ne donnons plus de ballet.

4° L'orchestre se compose de :

Chef d'orchestre	1
Premiers violons	4
Seconds violons	4
Contre-basses	3
Violes	2
Violoncelle	1
Hautbois	1
Tympan	1
Grosse caisse	1
Clarinettes	2

Flûtes	2
Trompettes	2
Cors	2
Trombones	3
Basse	1

Il se fait vivement sentir la nécessité d'artistes qui joueraient avec perfection le hautbois, le trombone et le violoncelle, et si ceux-ci venaient à notre théâtre, nous chercherions à les conserver en leur donnant au moins 300 francs par mois. L'orchestre coûte à la direction 8000 francs par mois.

5° Le fond des loges est de couleur rouge, avec fleurs de lis d'or.

6° Largeur de l'ouverture de la scène, 12^m,50.

7° Largeur de la salle, 18 mètres.

8° Profondeur de la salle, 19^m,50.

9° Fauteuils d'orchestre, profondeur sans le passage, 48 centimètres.

10° Largeur des places, 50 centimètres.

Le théâtre a été construit en 1853, sous la direction de l'architecte Brunet de Baines; il fut décoré par MM. Philastre et Barbier.

Signé : *L'administrateur du théâtre municipal,*

AUGUSTIN H. PRIETO.

XXXIV

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA DE STOCKHOLM.

1° Nombre de places, 1068.

2° Recette maximum, 3000 francs.

3° Personnel :

Acteurs et actrices	27
Ballet	40
Choristes	53

4° Musiciens de l'orchestre, 52.

5° Couleur du fond des loges, rouge foncé.

6° Largeur de l'ouverture de la scène, 10^m,60.

7° Largeur de la salle, 12^m,60.

8° Profondeur de la salle, 17^m,20.

9° Espacement des fauteuils, 80 centimètres.
10° Largeur des fauteuils, 55 centimètres.

Le théâtre de l'Opéra, construit par le roi Gustave III, fut inauguré en 1782. Ses proportions générales sont très-avantageuses; il a cinq rangs de loges, avec la loge royale au centre.

La sonorité est excellente.

Le théâtre fonctionne toute l'année, avec deux mois de vacances pendant l'été.

Signé : *Le maréchal de la cour et surintendant des théâtres royaux,*

ERIH DE EDHOLM.

XXXV

THÉATRE ROYAL DRAMATIQUE DE STOCKHOLM.

1° Nombre de places, 620.
2° Recette maximum, 1500 francs.
3° Nombre d'acteurs, 40.
4° Orchestre, néant.
5° Couleur du fond des loges, rouge foncé.
6° Largeur de l'ouverture de la scène, 9m,43.
7° Largeur de la salle, 8m,38.
8° Profondeur de la salle, 12m,20.
9° Espacement des fauteuils, 75 centimètres.
10° Largeur des fauteuils, 545 millimètres.

Le Théâtre dramatique fut bâti en 1842 par entreprise particulière; il fut acheté par le roi et assimilé au Grand Théâtre en 1863.

Signé : *Le maréchal de la cour, surintendant des théâtres royaux,*

ERIH DE EDHOLM.

XXXVI

THÉATRE ROYAL DE STUTTGART.

1° La salle peut renfermer 1750 spectateurs. Dans certains cas, ce nombre peut s'élever à 1900.

2° La recette maximum se monte à 3643 francs.

3° Personnel :

Acteurs et actrices.	25
Chanteurs et cantatrices.	20
Choristes.	47
Danseurs et danseuses.	6
Figurantes.	20

4° L'orchestre comprend 64 artistes, auxquels est souvent adjointe une musique militaire.

5° La couleur du fond des loges est rouge cochenille rayée de noir.

6° Largeur du théâtre au rideau, 12 mètres.

7° Largeur de la salle, *prise du fond des loges*, 15^{m},80.

8° Profondeur de la salle du devant des loges, 19^{m},50.

9° Espacement des fauteuils réservés, 81 centimètres.

1° Largeur des places, 48 centimètres.

11° L'éclairage de la salle est fait au gaz par un grand lustre, et par de petits flambeaux placés devant les trois premières galeries.

La sonorité n'est pas bonne.

Signé : *Le directeur du théâtre de Stuttgart*,

GUNZERT.

XXXVII

THÉATRE ROYAL DE TURIN.

1° Nombre de places :

Parterre, siéges numérotés	136
— non numérotés	120
— en pied	444
Loges	900
Amphithéâtre, *loggione*	400
Total	2000

2° Recette maximum. 4400

Une grande partie des spectateurs sont abonnés pendant la saison entière au prix de 60 fr. pour soixante représentations, et 35 fr. pour les militaires de la garnison.

A la somme de recette ci-dessus il faut ajouter le prix des loges ou des fauteuils numérotés qui se louent pour la saison aux prix suivants :

Loges de	1er rang.	1020 fr.
—	2e —	1420
—	3e —	1020
—	4e — de	600 à 800
—	5e —	300
Fauteuils numérotés		180 outre l'abonnement personnel.

Les prix des loges non louées pour la saison entière sont par soirée les suivants : 1re loge, 30 fr.; 2e loge, 40 fr.; 3e loge, 30 fr.; 4e loge, 20 fr.; 5e loge, 15 fr.

3° Le personnel comprend :

Acteurs principaux et secondaires	32
Premiers danseurs	4
Choristes	80
Corps de ballet et figurants	100
Comparses	50
Machinistes	50
Employés divers	104

4° Les musiciens de l'orchestre sont au nombre de 76, la *banda* sur le théâtre est de 26.

5° La couleur du fond des loges est amarante.

6° La largeur de l'avant-scène est de 13m,20.

7° La largeur de la salle est de 16m,60.

8° La profondeur de la salle est de 24m,20.

9° Espacement des rangées de fauteuils 1m,10?

10° Largeur des places, 0m,60?

11° La salle est illuminée au gaz par un lustre de 200 becs. Lorsque l'on éclaire à giorno on ajoute 1500 *candele*.

Le théâtre reçoit une subvention annuelle de 80 000 fr. Il compte en outre au nombre de ses ressources, l'emploi gratuit des élèves de l'école municipale de ballet, le service de l'orchestre et divers autres avantages.

La sonorité de la salle est médiocre.

Signé : *Le syndic du théâtre royal de Turin*,

MASIMI.

XXXVIII

GRAND THÉATRE DE VARSOVIE.

1° Nombre des places, 1118.

2° Recette maximum, 3500 francs.

3° Nombre d'acteurs, de danseurs et de figurants, 212.

4° Nombre des musiciens de l'orchestre, 54.

5° Couleur du fond des loges, grise.

6° Ouverture de la scène, 10m,95.

7° Largeur de la salle, 12m,20.

8° Profondeur de la salle, 12m,96.

9° Espacement des bancs (passage), 0m,30.

10° Largeur des places, 0m,48.

11° La salle est depuis l'année 1865 éclairée au gaz.

Signé : *La direction des théâtres de Varsovie*,

S. ALOUKHANOFF.

XXXIX

THÉATRE DE LA FENICE A VENISE.

1° Le théâtre contient 2000 personnes.

2° La recette appliquée aux prix d'entrée dans la salle et aux locations des places réservées de l'orchestre est de 8640 francs.

Les propriétaires des loges payent une somme arrêtée tous les ans; l'entrepreneur en perçoit les fractions avec lui convenues, le reste sert à l'entretien du théâtre, au traitement des employés, aux impôts, assurances, etc. La somme payable à l'entrepreneur est cette année (1869) de 179000 fr. pour cinquante représentations, ce qui donne 3580 fr. par soirée. Cette somme ajoutée aux 8640 fr. précédents, donne pour la recette maximum un chiffre de 12200 fr.

3° Personnel :

Opéra.

Premiers rôles	10	
Seconds —	4	
Choristes femmes	20	
— hommes	36	
Total		70

Ballet.

Maître de ballet	1	
Couple dansant, 1er ordre	2	
Autre couple dansant	2	
Mimes 1er ordre	2	
— 2e —	4	
Corps de ballet, danseuses	36	
— danseurs	16	
Coryphées des deux sexes	24	
Enfants	14	
Total		101
Pour les deux spectacles, figurants		80
Total		251

4° Nombre des musiciens de l'orchestre, 68.

5° Couleur du fond des loges : blanc perse et quadrillé or.

6° Ouverture de la scène, 14m,00.

7° Largeur de la salle, $16^{m},00$.
8° Profondeur de la salle, $16^{m},00$.
9° Espacement des fauteuils (réponse se rapportant à la surface).
10° Largeur des places fauteuils, $0^{m},51$.

Signé : *Le président du théâtre de la Fenice*,
GIOVANNI LARZANI.

Le secrétaire,
G. BRENNA.

XL

NOUVEL OPÉRA DE VIENNE.

1° Nombre des places :

26 loges au parterre à quatre personnes. .	104
26 — 1er rang — . .	104
26 — 2e — — . .	104
14 — 3e — — . .	56
5 — de la cour — . .	50
Fauteuils d'orchestre	28
Stalles —	332
— de parterre	86
— de 3e rang.	82
Entrées (pour rester debout).	
Parterre.	250
IIIe rang	250
IVe rang	800
Total.	2406 personnes.

2° Recette maximum, prix ordinaire, 13 500 francs.
3° Personnel :

Opéra.

Solistes.	30
Choristes, hommes et femmes.	98

Ballet.

Solistes.	13
Corps de ballet.	75
Figurants.	26
Total	242 personnes.

4° Nombre des musiciens :

A l'orchestre	112
Sur la scène	25
Total	137

5° Couleur du fond des loges, rouge.
6° Largeur du théâtre au rideau, $13^m,95$.
7° Largeur de la salle, $19^m,16$.
8° Profondeur de la salle, $69^m,26$.
Cette dimension comprend la profondeur de la scène.
9° Espacement des fauteuils (passage), $0^m,35$.
10° Largeur des fauteuils, $0^m,64$
11° L'éclairage de la salle se fait au moyen d'un lustre de 90 becs et par 16 bouquets de 35 becs chacun. La sonorité est aussi bonne qu'on peut l'attendre des proportions de la salle.

Signé : *Le directeur du nouvel Opéra de Vienne,*
C. VON DINGELSTEDT.

TABLEAUX COMPARATIFS DE L'OPÉRA ACTUEL ET DU NOUVEL OPÉRA.

1. Nombre des places.

PARTERRE.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de places fixes.	280	280	0
Strapontins.	23	32	9
Nombre total des places.	303	312	9
Superficie des places sans les strapontins.	89m,40	105m,70	16m,30
Surface d'une place.	0m,317	0m,3775	0m,0605
Surface totale compris strapontins.	97m,50	119m,80	22m,30
Largeur d'une place.	0m,50	0m,539	0m,039
Espacement de dossier à dossier.	0m,635	0m,70	0m,075

En établissant les places du nouvel Opéra suivant les dimensions de celles de l'Opéra actuel, ces places pourraient être au nombre de 387, — soit 84 de plus qu'actuellement.

STALLES D'ORCHESTRE.

	Opera actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de places fixes.	204	216	12
Strapontins.	13	12	— 1

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre total des places.	217	228	13
Surface des places sans les strapontins.	74^{m},40	110^{m},40	36^{m},00
Surface d'une place.	0^{m},364	0^{m},511	0^{m},147
Surface totale compris strapontins.	84^{m},40	116^{m},80	32^{m},40
Largeur d'une place.	0^{m},536	0^{m},555	0^{m},019
Espacement de dossier à dossier. .	0^{m},68	0^{m},92	0^{m},24

En établissant les places du nouvel Opéra suivant les dimensions de celles de l'Opéra actuel, on pourrait en avoir 320, soit 103 de plus que maintenant.

BAIGNOIRES.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Differences
Nombre des baignoires.	18	18	»
Nombre des places.	86	110	24
Surface des baignoires.	42^{m},60	70^{m},00	27^{m},40
Surface pour une place.	0^{m},495	0^{m},636	0^{m},141
Superficie des salons.	Néant.	90^{m}	90^{m}

En augmentant le nombre des siéges dans plusieurs baignoires, ce qui pourrait se faire dans divers emplacements, on pourrait obtenir 132 places, soit 46 de plus qu'à l'Opéra actuel.

Ces places auraient encore une surface de 0^{m},530, c'est-à-dire 0^{m},035 de plus que les places actuelles.

STALLES D'AMPHITHÉATRE.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de places sans les strapontins.	121	182	61
Strapontins.	16	10	—6
Nombre total des places.	137	192	55
Surface des places sans les strapontins.	60^{m},00	107^{m},00	47^{m},00
Surface d'une place.	0^{m},496	0^{m},582	0^{m},086
Surface des places compris strapontins.	66^{m},00	114^{m},00	48^{m},00
Largeur d'une place.	0^{m},538	0^{m},60	0^{m},062
Espacement de dossier à dossier. .	0^{m},75	0^{m},97	0^{m},22

En établissant les places suivant les dimensions de celles de l'Opéra actuel, on pourrait avoir 230 places, soit 99 de plus que maintenant.

PREMIÈRES LOGES.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de loges (compris les avant-scènes)	35	37	2
Nombre de places	218	250	32
Surface des loges sans les salons	$122^{m},00$	$172^{m},00$	$50^{m},00$
Surface d'une place	$0^{m},559$	$0^{m},688$	$0^{m},129$
Surface des salons	$45^{m},00$	$200^{m},00$	$155^{m},00$
Surface moyenne des salons par loge	$1^{m},29$	$5^{m},40$	$4^{m},11$

En augmentant le nombre des siéges dans plusieurs loges, ce qui peut se faire dans divers emplacements, on pourrait avoir 290 places, soit 72 de plus qu'actuellement.

Ces places auraient encore une superficie de $0^{m},593$, soit $0^{m},034$ de plus que celles de l'Opéra actuel.

DEUXIÈMES LOGES.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de loges	39	39	0
Nombre de places	238	250	12
Surface des loges sans les salons	$110^{m},00$	$170^{m},00$	$60^{m},00$
Surface d'une place	$0^{m},462$	$0^{m},680$	$0^{m},218$
Surface des salons	$40^{m},00$	$200^{m}.00$	$160^{m},00$
Superficie moyenne des salons par loge	$1^{m},03$	$5^{m},41$	$4^{m},38$

En augmentant le nombre des siéges dans plusieurs loges, ce qui peut se faire dans divers emplacements, on pourrait avoir 300 places, soit 62 de plus qu'actuellement.

Ces places auraient encore une surface moyenne de $0^{m},566$, soit $0^{m},104$ de plus que celles des places de l'Opéra actuel.

TROISIÈMES LOGES.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de loges	43	45	2
Nombre de places	258	290	32

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Surface des loges sans les salons.	82m,00	165m,00	83m,00
Surface d'une place.	0m,318	0m,585	0m,267
Surface des salons.	13m,00	200m,00	187m,00
Moyenne de la surface des salons par loge.	0m,16	4m,44	4m,28

En augmentant le nombre des siéges dans plusieurs loges, ce qui pourrait se faire dans divers emplacements. on pourrait avoir 350 places, soit 92 de plus qu'à l'Opéra actuel.

Ces places auraient encore une superficie moyenne de 0m,471, soit 0m,153 de plus que les places existantes.

QUATRIÈMES LOGES DE CÔTÉ.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de loges.	24	24	0
Nombre de places.	144	140	—4
Surface des loges sans les salons.	60m,00	80m,00	20m,00
Surface d'une place.	0m,416	0m,571	0m,155
Surface des salons.	Néant.	120m,00	120m,00
Moyenne de la surface des salons par loge.	Néant.	5m,00	5m,00

En augmentant le nombre des siéges dans plusieurs loges, ce qui se peut dans divers emplacements, on pourrait avoir 150 places, soit 16 de plus qu'actuellement.

Ces places auraient encore une superficie moyenne de 0m,533, soit 0m,117 de plus que celles de l'Opéra actuel.

AMPHITHÉATRE DU CINTRE.

Places du premier rang, très-confortable.	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de places.	»	90	»
Surface du premier rang.	»	32m.	»
Surface d'une place.	»	0m,355	»
Places du second rang.			
Nombre des places.	»	140	»
Surface du second rang.	»	48m.	»
Surface d'une place.	»	0m,342	»

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre total des places.	190	230	40
Surface totale.	50m,40	80m,00	29m,60
Surface moyenne des places. . . .	0m,284	0m,347	0m,063

En donnant à toutes ces places les dimensions de celles de l'Opéra actuel, on pourrait avoir 282 places, soit 92 places de plus que maintenant.

LOGES DU CINTRE.

	Opéra actuel	Nouvel Opera	Différences
Nombre de loges.	11	15	4
Nombre de places.	44	60	16
Surface totale des loges.	24m,00	38m,00	14m,00
Surface pour une place.	0m,545	0m,633	0m,088

LOGES GRILLÉES DANS LA COUPOLE.

	Opera actuel	Nouvel Opéra	Différences
Nombre de loges.	Néant.	7	7
Nombre de places.	Néant.	14	14

ORCHESTRE DES MUSICIENS.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Surface totale de l'orchestre. . . .	68m,90	81m,00	12m,10
Nombre de places.	80	90	10
Superficie par place	0m,860	0m,900	0m,04

En établissant ces places suivant les dimensions de celles de l'Opéra actuel, on aurait 94 places, soit 14 de plus que maintenant.

RÉSUMÉ DES PLACES.

Désignation des places.	Places sans les strapontins.		Différences.	OPÉRA ACTUEL. — Places avec les strapontins.	NOUVEL OPÉRA. — Places possibles et avec strapontins.	Différences.	Surface des emplacements sans les salons.	
	OPÉRA ACTUEL.	NOUVEL OPÉRA.					OPÉRA ACTUEL.	NOUVEL OPÉRA
Parterre.	280	280	0	303	387	84	89m,40	105m,70
Stalles d'orchestre. . .	204	216	12	217	320	103	74 40	110 40
Baignoires.	86	110	24	86	132	46	42 60	70 »
Stalles d'amphithéâtre	121	182	61	137	236	99	60 »	107 »
1res loges	218	250	32	218	290	72	122 »	172 »
2mes loges.	238	250	12	238	300	62	110 »	170 »
3mes loges.	258	290	32	258	350	92	82 »	165 »
4mes loges.	144	140	— 4	144	150	6	60 »	80 »
Amphithéâtre du cintre	190	230	40	190	282	92	50 »	80 »
Loges du cintre. . . .	44	60	16	44	60	16	24 »	38 »
Loges d'œil-de-bœuf. .	0	14	14	0	14	14	» »	15 »
Totaux. . . .	1783	2022	239	1835	2521	686	614 40	1111 10

Superficie moyenne de toutes les places confondues : Opéra actuel, 0m,345 ; nouvel Opéra, 0m,554.

Rapport environ 2 : 3.

1. — Dimensions des salles.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Largeur de la salle aux appuis des premières loges.	$16^{m},80$	$20^{m},50$	$3^{m},70$
Largeur du fond des 1res loges au fond des mêmes loges.	21 25	25 60	4 35
Largeur du fond des salons au fond des salons.	23 »	30 85	7 85
Profondeur de la salle, du devant des loges au manteau d'Arlequin.	22 »	25 625	3 625
Profondeur du fond des loges au manteau d'Arlequin.	24 50	28 35	3 85
Profondeur du fond des salons au manteau	26 »	31 075	5 075
Hauteur moyenne de la coupole au-dessus de l'orchestre.	18 50	20 »	1 50

2. — Dimensions des scènes.

	Opéra actuel	Nouvel Opéra	Différences
Largeur du cadre d'avant-scène. .	$12^{m},60$	15^{m} 60	$3^{m},00$
Hauteur du cadre d'avant-scène. .	13 85	15 10	1 15
Largeur de la scène prise aux murs latéraux.	33 »	52 90	19 90
Largeur des dessous.	23 20	31 20	8 »
Profondeur de la scène.	25 »	27 »	2 »
Profondeur avec le couloir.	27 »	33 70	6 70
Profondeur avec le foyer de la danse.	27 »	47 76	20 76
Hauteur moyenne des dessous. . .	10 20	14 80	4 60
Hauteur du plancher au faîte du comble.	31 »	47 »	16 »
Hauteur totale.	40 40	59 20	18 80

TABLE.

11592. — PARIS, TYPOGRAPHIE LAHURE
Rue de Fleurus, 9.

